د. حسن البنداري
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي
بكلية البنات – جامعة عين شمس

طاقات الشعر
في
التراث النقدي

الطبعة الثانية
٢٠٠٧
الناشر مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا– القاهرة



طاقات الشعر
في
التراث النقدي

المؤلف: د.حسن البنداري
العنوان: طاقات الشعر في التراث النقدي
الطبعة: الثانية ٢٠٠٧
الناشر: مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة.
ت ٣٩٠٠٨٦٨ تليفكس: ٣٩٥٧٦٤٣
رقم الإيداع: ٢٠٠٦/٣٤٢٩

لوحة الغلاف: للفنانة زينب السعودي
تنويه: صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ١٩٩٩

إهداء

،،،،،،،،،،،،،

إلى أستاذي ومُعلمي وصديقي: الأستـــاذ الدكتور عبد الحكيم حســـان، باقة حب وتقدير؛ لإنسانيتك الفذة، وخلقك السامي، وعلمك الفياض، وبحوثك النادرة العميقة في مجالي الأدب المقارن والنقد الأدبي.

حسن البنداري



المقـــــدمة



بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمــــــة

يعنى هذا الكتاب بدراسة بعض الإسهامات النقدية، التي صدرت عن النقاد العرب القدامى في العصر الجاهلي وحتى نهايات القرن التاسع الهجري، عمدوا فيها إلى فحص نصوص شعرية لشعراء مشهورين ومغمورين.

وهذه الإسهامات تتشكل من أفكار نقدية متمايزة، عالج بها النقاد طائفة من القضايا الكامنة في تلك النصوص، واجتهدوا في تعيين الظواهر الفنية التي تشتمل عليها وتفصح عنها[1].

والواقع أن هذه الأفكار النقدية لم تَحْظَ برؤى متأنّية، أو بعناية كافية من الدارسين المعاصرين إلا بنسبة قليلة؛ فجاءت رؤاهم أو نظراتهم– غالباً في تلك النصوص– مُتّسمة "بسطحية التناول"، أو "البُعد عن جوهر النص وتوجهاته" الفكرية والأدائية، أو "التعالي على منجزاته الطريفة المتطورة"، وغير ذلك من الصفات التي ظلمته، وأبدته– لسنوات عديدة– في غير حاجة إلى الفحص المتأني، أو المراجعة الموضوعية.

وقد أدرك بعض الباحثين في السنوات الأخيرة– مدى فداحة الظلم الذي تعرضت له تلك النصوص، ومدى مجافاة الباحثين الآخرين للعدل والإنصاف؛ وذلك أن النص النقدي القديم يحفل بطاقات وإمكانات يجب الكشف عنها، فهو كمنجم يدعو إلى المغامرة لاستخراج كنوزه، واستظهار معادنه الخفية، التي لا يصل إليها إلا كل مكترث بالتراث النقدي غيور عليه، مؤهل بوسائل البحث الموضوعي وأدواته الكشافة.

وكان من الضروري الاستجابة إلى هذا الإدراك النبيل، الذي يدعو إلى إعادة النظر في إمكانات تلك النصوص، بقدر من التواضع والوعي والاكتراث. ولا ضير في الاستجابة؛ فما زال البحث العلمي– بالنسبة للنصوص الحديثة (إبداعية أو نقدية) عربية أو غير عربية– ما زال هذا البحث يوجه الباحثين إلى التصدي –مرة أخرى– لنص سَبَقَ تناوله، أو فكرة تقدمت دراستها، على نحو ما نرى في البحوث والدراسات التي أعادت دراسة "الأعمال الإبداعية" لكل من شكسبير، وإليوت، وجيمس جويس، ومارسيل بروست، ونجيب محفوظ، والمنفلوطي، ويوسف إدريس، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وبدوي الجبل، وعمر أبى ريشة، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازي، وبدر شاكر السياب، وغيرهم.

أو دراسة "الأعمال النقدية" لكل من العقاد، وطه حسين، ومحمد حسين هيكل، ومحمد مندور، وتوفيق الحكيم، وشوقي ضيف، وشكري عياد، والمازني، ومصطفي صادق الرافعي، وسواهم.

وفي إطار هذه الدعوة المنصفة جاءت الدراسات الست التي تضمنتها فصول هذا الكتاب، وهي: الحكم النقدي بالوصف والتصوير في النقد العربي القديم، والناقد المتخصص وتوثيق الشعر عند ابن سلام، وتكوين النص الشعري عند حازم القرطاجني، ونظرية الأخذ الفني عند حازم القرطاجني، وإشكالية الغموض الفني في التراث النقدي العربي، ونظرية الإبداع الشعري عند شمس الدين النواجي.

أما الفصل الأول وهو: "الحكم النقدي بالوصف والتصوير في النقد العربي القديم" – فيعنى دراسة النصوص النقدية الموجزة التي أصدرها

الشعراء النقاد والعلماء بالشعر، على نصوص شعرية وعدد من الشعراء، أو تناولوا بها الإنتاج الشعري لطائفة من الشعراء. وهذه الأحكام تمضي في وجهتين متمايزتين:

أما الوجهة الأول فهي: "حكم نقدى وصفي"، مصوغ في كلمة أو جملة موجزة، يصف بها الناقد القصيدة بأوصاف مختلفة، مثل: (السمط)، و(البتارة)، و(اليتمية) و(المذهبة) و(المنصفة) و(المعلقة)... وغيرها من الصفات. أو يصف الشاعر بوصف خاص يرجع إلى فنية شعره مثل (المهلهل)، و(المحبر)، و(الفحل)، و(النابغة)، و(صناجة العرب) وغيرها ... وتمسّ هذه الأحكام العمليةَ الإبداعية.

وأما الوجهة الثانية فهي "حكم نقدى تصويرى"، تناول بعض الشعراء وعددًا من القصائد، مثل الأحكام التصويرية التي أطلقها أبو عمر بن العلاء على "عدى بن زيد العبادي" بأنه كسهيل في النجوم، وعلى "ذى الرمة"، وشاركه في هذا الحكم الأصمعى. ومن هذا القبيل أحكام للفرزدق، وكثير بن عبد الرحمن وابن الأعرابى وغيرهم.

ويأخذ نفس الوجهة نقاد وظفوا العبارة غير المباشرة أو التصويرية في تناول أشعار بعض الشعراء، على نحو ما يظهر في العبارة النقدية الطويلة التي نُسبت في رواية إلى ربيعة بن حذار الأسدي، ونسبت في رواية أخرى إلى عَبَدَة بن الطبيب. وقد اتبعت الروايتان أسلوب "المقابلة التصويرية" الدالة على خصائص فنية وموضوعية في أشعار هؤلاء الشعراء، الذين خضعوا لهذا النوع من الأحكام النقدية.

ويتناول الفصل الثاني وهو "الناقد المتخصص وتوثيق الشعر عند ابن سلام"- الموقف النقدي لابن سلام الجُمَحي (٢٣١ أو ٢٣٢هـ) من قضيتين متلازمتين، هما: "تخصص" الناقد الباحث في الفن الشعري، و"توثيق" هذا الفن بعد تأكيد هذا الوصف التخصصي.

أما القضية الأولى: فقد أكد فيها على ضرورة أن يكون الناقد المتصدي لمهمة فحص الشعر- متمتعاً بقدر عالٍ من الذوق الفطري، والذوق المثقف الواعي بلغة الشعر ومحتواه ومذاهبه. وربط أثناء ذلك بين مهمة الناقد، ودور الخبير الماهر المتخصص في الحرف أو المهن المادية المحسوسة، فالنقد في نظره "نشاط حيوي" مثل وظائف الحرفيين والمهنيين، فالمحور الذي ينطلق منه كل من الناقد والحرفي هو: التفريق بين المتشابهات والمتوافقات عند النظر والفحص، والكشف عن طبيعة المنقود وملامحه.

إن هذا الوعي بمهمة الناقد قد جعل ابن سلام يدرس ظاهرة شائكة - وهي "القضية الثانية" - مهد لدراستها قبله في القرن الثاني الهجري علماء لغويون كالأصمعي، وهي قضية الشعر المنحول أو الموضوع أو المصنوع أو المفتعل- الذي نسبه رواة متخصصون ورواة غير متخصصين إلى شعراء، وليس هذا الشعر لهم في الحقيقة، بل نسبوا أشعاراً إلى أناس لم يقولوا شعرا قط.

وقد عمد ابن سلام إلى بحث هذه الظاهرة بطريقة علمية منظمة، فأثبت أولاً- وبطريقة حاسمة- وجود شعر منحول، ثم عالجه بمناقشة موضوعية مستخدماً أدلة عقلية وأدلة نقلية، وذلك في عدة وجوه.

الأول هو: نفي الشعر المنحول بالدليل العقلى النقلي، والوجه الثاني هو: إقامة الأدلة العلمية المختلفة على بطلان نسبته إلى الشعراء، أو الأشخاص الذين لا علاقة لهم بقول الشعر. والوجه الثالث: اتبع طريقتين لتنحية هذا الشعر والحكم باستبعاده، وهما: الاستدلال التاريخى على حداثة القصيدة، والفحص التطبيقى للشعر المنحول؛ وانتهي إلى أن الرواة نسبوا هذا الشعر إلى عدد من الشعراء لعدة دوافع، هي: "الجهل"، و"سهولة النص"، و"الخلاف السياسى والقبلى". وتطرق ابن سلام في الوجه الرابع إلى بحث عوامل انتحال هذا الشعر: فأرجعها إلى ثلاثة هي: التعصب القبلى، وزيادات الرواة، والتعصب الدينى.

ويلاحظ أن الفحص النظري التطبيقي الذي نهض به ابن سلام– قد سرى فيه "الروح العلمي" المتمثل في تحقيق النصوص، واحتواء الفكرة وتأملها وتحليلها، مع عمق الدرس، والتغلغل في روح العصر الجاهلي والعصر الإسلامي؛ لبيان تمايز طبائع شعراء هذين العصرين من جهة، ولإسناد كل نص إلى صاحبه من جهة أخرى، على أساس الوعي الدقيق بلغة الشعراء الذين نسب إليهم تلك الأشعار المنحولة، والوعي بالتحولات اللغوية التي خضعت لها العربية سواء في البادية، أو الحاضرة.

وأما الفصل الثالث: وهو "تكوين النص الشعري عند حازم القرطاجني"– فإنه يهدف إلى الوقوف على مفهوم صنعة الشعر عند أحد نقاد القرن السابع الهجري، وهو الناقد المغربى حازم القرطاجني (–٦٨٤ هـ)، الذي توافقت بعض آرائه مع آراء نقاد المشرق، أمثال ابن قتيبة (–٢٧٦هـ)، وابن طباطبا العلوى (–٣٢٢هـ)، والفارابى (–٣٣٩هـ)، وإن

خالفهم في آرائه الأخرى حول الشعر عن ارائهم الخاصة بهم، فقد عمد إلى بحث صنعة الشعر في تكوينين أساسيين:

ويضم التكوين الأول أربع خبرات، هي: الخبرة بالبيئة، والخبرة اللغوية، والخبرة النفسية، والخبرة التوثيقية – التي يمكن أن نطلق عليها "الخبرات المهيئة" أو الممهدة؛ لأنها تهدف إلى إنضاج الموهبة أو الطبع لدى الشاعر فتعينه على قول الشعر، كما تعينه على الوعي بخصائص الألفاظ والمعاني، وكيفية توظيفها في عمله الشعري.

ويختص التكوين الثاني بقوى " تنفيذ صنعة الشعر"، التي تتعلق بأمرين، هما: "قوى طاقة الشاعر"، و"مبادئ تجويد صنعة الشعر"، فقوى طاقة الشاعر تنحصر في ثلاث قوى هي: الحافظة، والمائزة، والصانعة.

أما القوى "الحافظة" أو الذاكرة الواعية فهي التي تخزن "الصور المتنوعة" التي يقع عليها بصر الشاعر، و"المعانى" التي تتردد في نفسه نتيجة استيعابه لهذه الصور.

وقد ربط حازم القرطاجني فاعلية هذه الذاكرة بضرورة صفائها وخلوها من الظواهر المضادة لهذا الصفاء؛ فالشاعر الصافي الذاكرة قادر بالضرورة على حُسن اختيار الألفاظ، وتأليف الصور، ودقة الصياغة التي تؤثر في المتلقي، والعكس صحيح، فالشاعر المعتكر الذاكرة يسوء اختياره وبالتالى تضطرب لغته، وتختلط صوره؛ ومن ثم يفقد شعره خاصية التأثير في المتلقي.

وأما القوة المائزة أو المميزة فهي القادرة على التمييز بين العناصر أو الأفكار أو الصور، أو الألفاظ والمعانى التي سبق للشاعر أن عمد إلى انتقائها واختيارها من القوة السابقة وهي الحافظة أو الذاكرة الواعية.

وأراد بالقوة الصانعة تلك القدرة التي تتولى عملية الربط بين ألفاظ الكلام، والجزئيات اللغوية، والعناصر المنفردة وسلكها في أداء محكم. كما أراد بها القدرة على تحقيق اتصال وحدات الفكرة الواحدة، ثم اتصالها بما بعدها من أفكار؛ لتتم في النهاية سمة تُحْكم النص الشعري، وهي التئامه وترابطه.

وتعنى "مبادئ تنفيذ صنعة الشعر" أن ثمة مبادئَ أساسيةً للوصول بالصنعة الشعرية إلى درجة المثال المنشود، وأول هذه المبادئ هو مبدأ "الروية"، أو نظرة الشاعر المتأنية في العمل الشعري عقب الفراغ منه. وحازم القرطاجني متأثر في هذا المبدأ بأفكار كل من الجاحظ وابن قتيبة، وغيرهما من النقاد الذين فصلوا القول في أهمية "التريث الزمني"؛ بوصفه عنصراً أساسياً يجعل الروية أو النظرة المتأنية تؤدى عملها على نحو أمثل.

وقد قوّى حازم القرطاجني هذا المبدأ، بتناوله مبادئ ذات إجراءات، تهدف إلى تجويد العمل الشعري، وهي: "الخيال المبدع" و"البصيرة الشعرية" و"القوة المستقصية" و"التصفية والتعديل"، وهذه المبادئ الإجرائية لها وظائف فعّالة؛ فهي تمنح النص الشعري المثالية المنشودة، التي تتعين في خاصية "الابتكار" الذي يقود الشاعر إلى "استجداد" التعبير، أو ابتداع أساليب جديدة غير مطروقة، تجعل الشاعر مختصاً بها، ومتميزاً على سواه من الشعراء.

ويعمد الفصل الرابع وهو "نظرية الأخذ الفني عند حازم القرطاجني" إلى التعرُّف على موقف هذا الناقد من ظاهرة "الأخذ أو الإفادة أو السرقة، أو الاستعارة، أو التأثر المحض وغير المحض"، التي أخذت حيزاً غير هيّن في الموروث النقدي والبلاغي، بأن تناولها عدد من نقاد المشرق: كالمبرد، وابن طباطبا، وابن عبد ربه، والآمدي، والمرزباني، والجرجاني، وأبى هلال العسكرى، وعبد القاهر، وابن الأثير وغيرهم؛ وعدد من نقاد المغرب: مثل ابن رشيق، وابن شهيد، وحازم القرطاجني وسواهم.

وتوحى آراء هؤلاء النقاد جميعاً بفكرة،هي: أنه من الضروري التماس مدى الأصالة والتقليد في النصوص المتشابهة أو النصوص المتوافقة مع غيرها، من حيث المعانى والألفاظ والمذهب الفني.

وإذا كانت آراء هؤلاء النقاد تقترب في بعضها مع بعض أفكار حازم القرطاجني- فإنه تمكن من أن يحقق لنفسه "التميز" أو التفرد، وذلك بتركيزه على نوعَيْ المأخوذ أو المستفاد منه، وهما: "المعنى المتداول"، و"المعنى المخترع"، محتكماً خلال ذلك إلى فاعلية الذهن أو دينامية الخاطر، التي هي إطار لتصور ثنائي من قبل المتلقي للمعنى المستخدم، فإذا كان تصوره للمعنى في ذهنه قوياً وعالي التردد دل ذلك على شيوعه وتداوله؛ ومن ثمَّ لا يتهم الشاعر المستفيد بسرقته، ويحق له في هذه الحالة عند توظيفه امتلاكه والاختصاص به. وإذا عدم المتلقي تصوره في ذهنه، أو كان تصوره له ضعيفاً- دل هذا على أن المعنى المستفاد نادر ومخترع؛ ولذلك يُتهم الشاعر المستفيد حينئذ بالسطو والسرقة، ويُحرم من امتلاكه والاختصاص به.

ويضع حازم القرطاجني طائفة من الشروط لإخراج المأخوذ من دائرة السرقة المحضة منها: تركيب معنى فوق آخر مخالف له، والاجتهاد في إلحاق الزيادة الحسنة أو الطريفة إلى هذا المعنى، أو نقله إلى مجال أحق به. ويرى حازم القرطاجني أن هذه الشروط (التركيب والزيادة والنقل المستحق)– تحقق بالضرورة للمعنى المأخوذ المطروق الخصوصية الفنية.

ولئن كانت هذه الشروط تتركز في إجراء واحد وهو "التصرف" فإننا لابد من أن نتذكر أفكار نقاد الأخذ أو السرقة قبل حازم القرطاجني؛ حيث تحدثوا عن أهمية "التغيير أو التعديل" الذي يجب أن ينهض به الشاعر المستفيد، على النحو الذي أفاض فيه كل من: ابن طباطبا، وابن عبد ربه، والجرجانى، وأبى هلال، وابن شيق، وعبد القاهر، وابن الأثير.

وقد حدد حازم القرطاجني موقفه من هذه القضية بأن نظر إلى مدى تحقيق "الخصوصية الفنية" من وجهات ثلاث، هي: المعاني المتداولة الشائعة بالأذهان المتلقية، وقلة شيوعها بها، وندرة وقوعها عليها.

أما المعنى في الوجهة الأولى، وهو "الشائع" في الأذهان– فلا يمكن لنا أن نحكم على أخذه بالسرقة؛ لأن هذا المعنى ثابت في أذهان الناس وخواطرهم، وليس لأحد فضل فيه على أحد؛ وعلى هذا فإنه يسمح للشاعر الإفادة منه، فهو متداول شائع، ولكن ينبغي على الشاعر أن يجري له عملية إبداع أو تفنن؛ تمكنه من التفوق على صاحبه الأصلي.

وأما المعنى في الوجهة الثانية وهو "القليل الورود على الأذهان" فإن الشاعر الآخذ حينئذ يوصم بتهمة "الأخذ المحض"؛ فلا يكون له حق الاختصاص به إلا بشروط وإجراءات تتعين في: تركيب معنى فوق معنى، وزيادة طريفة، ونقل مستحق، كما ذكرنا منذ قليل.

وأما المعنى في الوجهة الثالثة، وهو "النادر الوقوع على الأذهان"، المتسم بالصياغة المتميزة والأداء الفائق- فإن آخذه لا ينجو من الاتهام والتجريم؛ لأن هذا المعنى سوف يدل على آخذه مهما حاول إخفاء معامله، وقد أراد بذلك "المعنى العقيم" الذي يستحيل أن يتولد منه معنى آخر، أو يلقح بمعنى آخر، فهذا النوع من المعاني لا يفيد معه أي تصرف فني.

ولكن القرطاجني لم يقف أمام هذا الحظر وقفة تقاعُس أو عجز؛ فقد رأى أن فكرة المعنى "للعقيم"، أو "الندرة" المتأبية على قدرة الشاعر المستفيد- لا يمكن أن تستمر إلى الأبد؛ لأن النشاط البشرى العقلي أو العاطفي دائم النمو والتجدد؛ ومن ثم صار من الممكن الإفادة من المطروق النادر، بشرط أن يضيف الشاعر إليه.

ولتأكيد هذه الفكرة المضادة عمد حازم القرطاجني إلى عقد مقارنة نظرية تطبيقية بين نص شعرى لعنترة العبسب وصف معناه بعض النقاد بالنادر أو العقيم، ونص لابن الرومي- وهو المتأخر- استفاد فيه من معنى عنترة، ولكن مع تطويره وتنميته بإجراء فنى، تجاوز فيه حدود العقم وأسوار الندرة؛ فاستحق ابن الرومى بذلك الاختصاص به، وأشاد حازم القرطاجني بالخصوصية الفنية التي حققها.

ويدرس الفصل الخامس، وهو "إشكالية الغموض الفني في التراث النقدي العربي" - ظاهرة ماثلة في هذا التراث عرض لها بعض النقاد العرب القدامى، بطريق غير مباشرة، أو دون تصريح، وهم يتحدثون عن ضرورة "الوضوح" في التعبير الأدبي والبلاغي.

ولكن عدداً آخر من النقاد القدامى بحثوا هذه الظاهرة على نحو من التأني، عندما تناولوا طائفة من الوجوه البيانية البديعة كالمجاز والإشارة

والإيماء والتعريض والتورية والكناية وغيرها، فهي وجوه إذا وظفها الشعراء في أشعارهم تتطلب من النقاد تحديد مراميها أو الكشف عن غموضها.

وهذا الفصل يمضى في تحليل الأسباب الكامنة خلف وجود هذه الظاهرة، وتنحصر في "التكلف" القائم على التشدد في اللفظ، وتعسف استخدام الوجه البديعى، والتفنن في اجتلاب المعاني الخفية البعيدة عن إدراك المتلقي، على نحو ما صنع أبو تمام في بعض شعره؛ كما تنحصر في سوء ترتيب المعانى في النص الشعري؛ إذ يؤدى ذلك إلى تعقيد الصياغة وتعذر فهمها، كما تنحصر في "غرابة اللفظ" نتيجة ندرة استعماله، كما تنحصر في "جهل المناسبة الخاصة بالنص الأدبي".

ويعنى هذا الفصل بتحديد وظيفة الغموض كما تصورها النقاد القدامى كعبد القاهر الجرجاني، الذي عين وظيفته الفنية من خلال تصديه لوظيفة الاستعارات الدقيقة، وما يوحى به غموضها من دلالات وإشارات تتوافق مع قدرة التلقى لدى القارئ. وقد أرجع عبد القاهر هذه الوظيفة إلى الطبيعة البشرية الطامحة إلى خوض "المغامرة المعرفية"، التي تمد القارئ بمشاعر الرضا والثقة بالنفس، حين يفك أسرار غموض العمل الأدبي.

ويواصل عبد القاهر حديثه عن وظيفة الغموض من الوجهة التطبيقية؛ فيحلل نصاً شعرياً اختلف النقاد قبله في قيمته الفنية، فيكشف في ضوء فكرته عن فنية الغموض– عن تصوره الخاص لأبيات هذا النص المختلف عليه، وذلك في رؤية دقيقة تدل على أن استمتاع المتلقي بالعمل الأدبي وتأثره به مرتبط بسيطرة الغموض الفني على جزئياته وتفاصيله، التي تبدو للمتلقي كومضات ذهنية، ودفقات شعورية توحي بالمعنى الأدبي

دون أن تصرح به وتعلن عنه. وهذه حقيقة نقدية يمكن أن تتوافق– دون تحيز – مع فكرة الغموض الفني في النص النقدي الحديث.

ويطرح الفصل السادس والأخير "نظرية الإبداع الشعري عند النواجي" جهودَ الناقد المصري " شمس الدين محمد بن حسن النواجي ٧٨٨ هـ – ٨٥٩ هـ"، المتمثلة في طائفة من الأفكار النقدية، تشكل ما يمكن أن نطلق عليه نظرية Theory في الإبداع الشعري تحتوي على جزئيات مترابطة محورها: "فاعلية علاقة الشاعر بالقصيدة". إذ تتمثل هذه الفاعلية في طبيعة صلة الشاعر بالقصيدة قبل صياغتها، وأثناء الصياغة، وعقب الفراغ منها.

ويلاحظ أن أفكار هذه النظرية غير بعيدة عن نظرات النقاد السابقين عليه. والنواجي نفسه يقر ويصرح بذلك، ولكنه لم يكتف بترديد تلك النظرات، فأضاف إليها وعمد إلى التطبيق على أشعار عصره وحاورها بذوقه الشخصي. كما يلاحظ أن لغته النقدية قد مالت إلى التركيز الشديد؛ فلم يسهب في بسط تلك الأفكار. ربما لإدراكه لحالة الوهن والضعف التي أصابت النص الأدبي في عصره، فوجه رسالة نقدية مركزة يخاطب بها الشاعر؛ أملاً في تزويد الفن الشعري بعناصر القوة. ومشيرًا إلى التقاليد والأصول النقدية السابقة، التي يجب الارتباط بها؛ لأنها تذكر "بازدهار" الشعر العربي الذي لا يمكن استعادته إلا بالاعتماد على تلك الأصول والتقاليد، التي يجب أن يعتمد عليها الشاعر في إبداعه الشعري، والناقد الفاحص عند فحصه لهذا الإبداع.

وأسأل الله تعالى التأييد والصواب

حسن البنداري

الفصل الأول
الحكـــم النقـــــدي
بالوصف والتصوير

الفصل الأول

الحكم النقدي بالوصف والتصوير

ضمت بعض مصادر الأدب العربي القديم جزءاً هاماً من التراث النقدي، تمثل في أحكام نقدية متميزة، تناول بها أصحابها عدداً من القصائد، وطائفة من الشعراء بصيغة وصفية وتصويرية، عكست خصائص في القصيدة، وسمات في شعر الشاعر ... وقد اتخذت هذه الأحكام اتجاهين متمايزين: يتعلق أولهما بوصف موجز مباشر، ويعنى الثاني بالتصوير المقابل للشاعر أو لإنتاجه الكلي.

الاتجاه الأول: يتعين فيه الحكم النقدي في "كلمة أو جملة موجزة"، تصف وتصور القصيدة أو الشاعر، فبالنسبة للقصيدة نجد غير حكم تصويري لها في أقوال البصراء بالشعر والنقاد الذين تصدوا لنقدها؛ فعن حماد الرواية: أن العرب كانت "تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه

منها كان مقبولاً، وما ردوه منها كان مردوداً، فقدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها[1]:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم   أم حبلها إن نأتك اليوم مصروم

فقالوا: هذه سمط الدهر. ثم عاد إليهم العام المقبل، فأنشدهم :

طحا بك قلب في الحسان طروب   بعيد الشباب عصر حان مشيب

فقالوا: "هاتان سمطا الدهر"[2]. فيتبين من هذه الرواية أن وصف القرشيين– وهم من أكثر القبائل فصاحة ووعياً بالعربية– لهاتين القصيدتين بأنهما "سمطا الدهر"– هو حكم لهما بالجودة والتميز والتفرد وسط القصائد الأخرى التي كانت تعرض عليهم.

وإذا تأملنا هذا الوصف "سمط" مرة أخرى في ضوء المعاجم العربية، لظهر لنا أن "السمط" هو: "الخيط المنظوم ما دام فيه الخرز"، وهو "القلادة التي تعلق في جيد المرأة"[3]. ومن ثم فإن القرشيين عنوا بهذا الوصف أن كلاً من القصيدتين يماثل "القلادة" التي لا تكون إلا من غالٍ نفيس يعلق في جيد المرأة، وبما أن القلادة من أكثر الحلى ظهوراً عند النساء؛ لكون العنق بارزاً للمشاهد– فإن قصيدتَيْ علقمة قد تميزتا بالجمال الفني، الذي جعلهما بارزتين عن القصائد التي تجري مجراهما، وتطرق معانيهما، وتتجه اتجاههما، ولعل إحساس القرشيين بالقيمة الفنية لهاتين

---

(١) ديوانه: المطبعة المحمودية ، ١٣٥٣هـ، ص١٥.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م،٢١/٢٠١.

(٣) الزمخشري: أساس البلاغة، دار التنوير العربي– بيروت، ط (٤) ١٩٨٤، ص٢١٩.
وابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت ١٩٧٤، مجلد٢/٢٠١.

القصيدتين، وتوقعهم استمرار تميزهما، قد دفعهم إلى إضافة "السمط" إلى الدهر. فقالوا: "سمط الدهر" و "سمطا الدهر"، كما رأينا.

وقد روى أبو عمر الشيباني (-٢٠٦ أو ٢١٠هـ) أن عمرو بن الحارث الأعرج الغسّاني، أعجب بقصيدة حسان بن ثابت، التي مدحه بها، والتي منها:[١]

لله در عصابة نادمتهم يوماً بجلق في الزمان الأول

ووصفها قائلاً: "هذه البتّارة التي بترت المدائح"[٢]. فمعنى صيغة "البتّارة" أن هذه القصيدة قد قطعت وبترت أية قصيدة مدح، حاول فيها صاحبها أن يربط صلته بالممدوح، أو يمد أسبابه إليه. وهذا المعنى يتوافق مع المعنى المعجمي اللغوي الذي هو: "استئصال الشيء، والقطع". وينسجم مع المعنى المجازي، وهو: "قاطع رحم، والسيف القاطع"[٣]، فكأن هذه القصيدة الموصوفة بالبتارة سيف قاطع استأصل كل أثر قد تحدثه أية قصيدة مدح أخرى.

ويدخل في هذا الاتجاه أيضاً: وصف الأصمعي- في رواية ابن قتيبة- لقصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري التي مطلعها:[٤]

بسطت رابعة الحبل لنا فمددنا الحبل منها ما اتسع

---

(١) ديوانه: تحقيق د. سيد حنفي حسنين، دار المعارف، ط (٢) ١٩٨٣، ص١٢٢.

(٢) الأغاني: ، طبعة دار الشعب (مصر)، ١٩٧٠، ١٥/٥٤٦١، ٥٤٦٢.

(٣) أساس البلاغة: ص٢٢٠.

(٤) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط(٦)، ص١٩١. وفيها (فوصلنا الحبل منها ما اتسع) ، وينظر الأغاني، طبعة دار الشعب ١٣/٤٦١٤.

فقد قال: "كانت العرب تفضلها، وتقدمها، وتعدها من حكمها، وكانت في الجاهلية تسميها "اليتيمة"؛ لما اشتملت عليه من الأمثال"[١]. ويقصد الأصمعي بهذه الرواية أن "وصف اليتيمة" مستمد من الفهم العربي لهذه الصيغة؛ إذ إن معناها هو: الانفراد والتفرد، "فكل منفرد ومنفردة عند العرب يتيم ويتيمة" على نحو ما يقول بذلك الأصمعي[٢]. وهذا المعنى اللغوي المعجمي لها يتفق مع المعنى المجازي، وهو أن القصيدة تشبه الدرة اليتيمة، أي الثمينة النفيسة التي لا نظير لها[٣].

ولا شك أن حكم الأصمعي بتفرد هذه القصيدة وغياب نظيرها من القصائد، قد خضع لعملية استقراء للقصائد الجارية مجراها، بالإضافة إلى اعتماده على "ذوق شخصي مثقف"، تدخل فيه ذوق جمهور المستمعين في ذلك العصر. وقد أتاح له ذلك الوقوف على ما اشتملت عليه القصيدة من "الأمثال والحكم"؛ ذلك أن القصيدة بهذين الأمرين قد كشفت عن امتلاكها للهدف الأخلاقي، والتوجيه الروحي والوعي بنفس الإنسان وأحوال البشر، ويعزز ذلك قول سويد بن أبي كاهل في هذه القصيدة:[٤]

رب من أنضجت غيظا صدره   قد تمنى لي موتا، لم يطع[٥]

ويراني كالشجا في حلقه   عسرا مخرجه ما ينتزع[٦]

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، ص(٣) ١٩٦٧ ص٤٢٨.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، مجلد ١٠٠٤/٣.

(٣) أساس البلاغة: ص٥١٢.

(٤) الشعر والشعراء: ص٤٢٨.

(٥) في المفضليات: (رب من أنضجت غيظا قلبه).

(٦) الشجا: ما يتعرض في الحلق من عظم ونحوه.

مزبد يخطر ما لم يرني فإذا أسمعته صوتي انقمع[1]

قد كفاني الله ما في نفسه ومتى ما يكف شيئا لا يضع[2]

ويقول فيها أيضاً:

ودعتني برُقاها، إنها تترل الأعصم من رأس اليفع[3]

تسمع الحدّاث قولا حسنا لو أرادوا غيره، لم يستطع[4]

وقد تنبه محمد بن سلام الجمحي (-٢٣١هـ أو ٢٣٢هـ) إلى قيمة هذه القصيدة وشعر صاحبها؛ فجعله من فحول الطبقة السادسة بعد عمرو بن كلثوم، والحارث بن حِلّزة، وعنترة بن شداد، وقال في ذلك: "وله شعر كثير، ولكن برزت هذه على شعره"[5].

وعلى الرغم من أن قصيدة عنترة بن شداد العبسي التي مطلعها:

---

(١) **مزبد**: كالجمل الهائج إذا ظهر الزبد على مشافره، وهو لغامه الأبيض. **يخطر**: من الخطْر بسكون الطاء، وهو ضرب الفحل بذنبه إذا هاج. **انقمع**: دخل بعضه في بعض.والمعنى: أنه يتعظم إذا لم يرني، فإذا رآني تضاءل.

(٢) في المفضليات (لم يضع).

(٣) **الرقى**: جمع رقية. يريد أنها دعته برقاها فلم يجد له فكاكا. **الأعصم**: الوعل الذي في يديه بياض. **اليفع**: المرتفع كاليفاع.

(٤) في المفضليات (... لم يستمع). **الحدّاث**: الذين يحدثونها وتحدثهم. وهو جمع على غير قياس حملا على نظيره، نحو سامر وسمار. **لم يستطع**: يريد أنهم لو التمسوا منها سوى الحديث لم ينالوه. يصف بذلك عفتها (هامش ص١٩٢، وص١٩٨ من المفضليات وهامش ص٤٢٨، وص٤٢٩ من الشعر والشعراء).

(٥) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني السفر الأول، ص١٥٢، ١٥٣.

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم[1]

- كانت أول قصيدة قالها، لكن الناقد العربي القديم، قد تنبه إليها، فوصفها بوصف "المذهبة"، على نحو ما بيّن ابن قتيبة بقوله: "فكان أول ما قال قصيدة (هل غادر الشعراء من متردم)، وهي أجود شعره، وكانوا يسمونها المذهبة"[2].

وقد أتى القدماء بهذا الوصف نتيجة استقرائهم كافة أو أغلب قصائد وصف الشعراء لذواتهم ولبيئاتهم التي عاشوا فيها؛ حتى يكون الوصف نافذاً قاطعاً لا يرده أحد، ومبيناً القيمة الجمالية لتلك القصيدة. وهى قيمة تتوافق مع المعنى المعجمي لصيغة "المُذهَبة"- بضم الميم وفتح الهاء- وهو- كما يقول صاحب اللسان- "الشيء المطلي بالذهب"، وقد سجله الشاعر الجاهلي لبيد بن ربيعة في قوله[3]:

أو مذهب جدد، على ألواحه   الناطق المبروز والمختوم

ومن ثم فإن هذا الوصف يدل على "قوة تأثير" القصيدة في جمهور المستمعين أو المتلقين لها؛ فتفاعلوا مع قوة معانيها وجمال صياغتها.

---

(١) أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، دار المعارف ط(٤)، ١٩٨٠، ص٢٩٤. متردم: قال الأصمعي: يقال: ردم ثوبك أي رقعه. ويقال ثوب مردم أي مرقع. يقول: هل ترك الشعراء شيئا يرقع؟وإنما هو مثل.يقول: هل تركوا مقالا لقائل، أي فن من الشعر لم يسلكوه.

(٢) الشعر والشعراء: ص٢٥٨.

(٣) لسان العرب ١/١٠٨٢.

وقد أطلق القدماء وصف "المعلقة" على القصائد التي اتفقوا على اختيارها وتعليقها بالكعبة؛ إعجاباً بها، واعتقاداً في قيمتها الفنية . وهى سبع عند بعض العلماء[1] ، وعشر
عند بعضهم الآخر[2]. ذلك أنهم منحوا هذا الوصف:

- لقصيدة: امرئ القيس التي مطلعها "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل".
- وقصيدة: طرفة بن العبد التي مطلعها "لخولة أطلال ببرقة ثمهد".
- وقصيدة: زهير بن أبي سلمى التي مطلعها "أمن أم أوفي دمنة لم تكلم".
- وقصيدة عنترة بن شداد التي مطلعها "هل غادر الشعراء من متردم".
- وقصيدة عمر بن كلثوم التي مطلعها"ألا هبي بصحنك فاصبحينا".
- وقصيدة الحارث بن حلزة التي مطلعها "آذنتنا ببينها أسماء".
- وقصيدة لبيد بن ربيعة التي مطلعها "عفت الديار محلها فمقامها".
- وقصيدة الأعشى التي مطلعها "ودع هريرة إن الركب مرتحل"[3].
- وقصيدة النابغة الذبياني التي مطلعها "يا دار مية بالعلياء فالسند".
- وقصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها "أقفر من أهله ملحوب".

---

(١) ومنهم: الزوزني في كتابه: المعلقات السبع، دار الجبل– بيروت١٩٧٢. والأنباري في: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.

(٢) منهم: الخطيب التبريزي في كتاب: المعلقات العشر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط(١)، صبيح ١٩٦٢.

(٣) زاد الخطيب التبريزي في كتابه: "المعلقات العشر" على ما ذكره من قبل كل من الزوزني والأنباري القصائد الثلاث الأخيرة. وهى للأعشى، والنابغة، وعبيد بن الأبرص، كما نرى.

ومن البين أن إطلاقهم هذا الوصف، يعنى أن ثمة حكماً نقدياً وجهه الذين قاموا "بالاختيار والتعليق"، قد تناول كل قصيدة من هذه القصائد؛ ذلك أن عملهم هذا "اختيار لقصائد بعينها، وحكم ضمني بجودتها وتفضيلها على سواها[1]. فعملية الاختيار تدل على ما في هذه القصائد من خصائص فنية انفردت بها، وتميزت على غيرها من القصائد، كما تدل من جهة أخرى على "صلتها بالحياة الاجتماعية، أو حُسن تصويرها لتلك الحياة"[2]؛ ولهذا وذاك اختارها العرب وسموها "المعلقات".

وكان العرب- كما يذكر ابن رشيق- يسمونها "المذهبات"؛ لأنها اختيرت من سائر الشعر، فكتبت في القباطي بماء الذهب، وعلقت على الكعبة؛ فلذلك يقال: "مذهبة فلان، إذا كانت أجود شعره، ذكر ذلك غير واحد من العلماء"[3]. ويؤيد البغدادي قيمة المعلقات باعتبارها وصفاً يمثل حكماً ضمنياً ينتصر للقصيدة، فيقول: "ومعنى المعلقة أن العرب كانت في الجاهلية، يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يُعْبَأ به ولا ينشده أحد، حتى يأتي موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسنوه رُوِي وكان فخراً لقائله، وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به. وأول من علق شعره في الكعبة امرؤ القيس، وبعده علقت الشعراء"[4].

---

(١) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة- بيروت، ص٢٢.

(٢) السابق: ص٢٣.

(٣) ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجبل- بيروت، ط (٤) ١٩٧٤.

(٤) البغدادي: خزانة الأدب، طبعة بولاق، ١٢٩٩هـ، ١٦١/١.

ولكن ابن خلدون (-٨٠٨هـ) عمد إلى التقليل من القيمة الفنية لتلك القصائد؛ ذلك أنه رأى أن أهميتها لا ترجع إلى تقاليد الفن الشعري ومبادئه، بل إلى أمر خارج عن ذلك؛ لأنه- كما ذكر- "إنما يتوصل إلى تعليق الشعر بها[١] – من كان له قدرة على ذلك بقومه، وعصبيته ومكانه في مُضَر"[٢].

ومن المؤكد أن التسليم برأي ابن خلدون يعد قبولاً بالطعن في "الذوق العربي" السائد في تلك الفترة، كما يعتبر موافقة على تأسيس اختيار القدماء على المجاملة لهذا الشاعر أو ذاك، ونفياً لما أثبته تاريخ النقد الأدبي لأولئك المحكمين، من أنهم كانوا "قضاة" في أحكامهم المبنية على "دقة التمييز" التي أقرها ابن خلدون نفسه، ذلك أنه قال: "اعلم أن الشعر كان ديواناً للعرب، فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم، وكان رؤساء العرب منافسين فيه، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده، وعرض كل واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر لتمييز حوله"[٣].

فعرض تلك القصائد وغيرها على فحول الشأن وأهل البصر- كما يقول ابن خلدون- يُسقِط عن أولئك المحكمين القدماء تهمة المجاملة؛ التي

---

(١) الضمير يعود إلى الكعبة، أو البيت الحرام، فنص المقدمة: "حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام موضع حجهم، وبيت إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس ابن حجر، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وعنترة بن شداد، وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، والأعشى، من أصحاب المعلقات السبع وغيرهم". ص٥٤٧ من المقدمة.

(٢) ابن خلدون: المقدمة، طبعة دار الشعب بمصر، ص٥٤٧.

(٣) السابق: ص٥٤٧. لتمييز حوله: اختبار مقدرته.

تثبتها عبارته عليهم، بل إن هذا العرض كان في صالح المحكمين، الذين اعتمدوا في نظراتهم إلى تلك القصائد– على "ذوق مثقف" مزود بالخبرة والدربة والرواية، ويمتلك ملكة "التمييز" التي تميز بين قصيدة وأخرى، وبين شاعر وشاعر، وبين نتاج شعري ونتاج شعري مقابل. و"فحول الشأن وأهل البصر" هم أولئك المحكمون الذين شهروا بتلك الملكة الناقدة.

كما أطلقوا وصف "المنصفة"[١] على قصيدة خداش ابن زهير بن ربيعة التي يقول فيها:

فأبلغ، إن عرضت بنا هشاما	وعبد الله أبلغ والوليدا[٢]
أولئك إن يكن في الناس خير	فإن لديهم حسبا وجودا
هم خير المعاشر من قريش	وأوراها إذا قدحت زنودا[٣]
بأنا يوم شمطة قد أقمنا	عمود المجد،إن له عمودا[٤]
فجاؤونا عارضا بردا وجئنا	كما أضرمت في الغاب الوقودا[٥]
فعانقنا الكماة وعانقونا	عراك النمر واجهت الأسودا[٦]

(١) طبقات فحول الشعراء: ص١٤٥.

(٢) **عرضت**:أتيت العروض، وهى مكة والمدينة وما حولها أو أعراض،المدينة وقراها.

(٣) **الزنود**: جمع: ما تستقدح به النار.

(٤) **شمطة**: مكان من مواقع حروب الفجار.

(٥) **فجاؤونا**: يعنى قريشا. العارض: السحاب يعترض في أفق السماء حتى يسده. البرد: ذو البرد الشديد، أو الذي يرمى بالبرد. يذكر كثرتهم التي سدت الأفق، ويصف بأسهم الذي لا يتقى ولا يرد.

(٦) **الكماة**:جمع كمى:الشجاع الذي لا يحيد عن قرنه ولا يهاب.**والنّمر** : جمع نمر

فلم أر مثلهم هزموا وفلوا ولا كذيادنا عنقا مجودا[1]

- لأنها اشتملت على قيمة إنسانية هي "المفارقة"؛ حيث إنه قد عمد إلى مدح أعدائه، وهذا أمر فريد لم يألفه العرب ولا غير العرب، يدل على موضوعية الشاعر وسعه صدره، أمام تسجيل الحقائق التي يسجلها قبله التاريخ.

وأما الحكم الوصفي على الشاعر بكلمة أو جملة موجزة، فنراه في أوصاف عديدة أطلقها النقاد على عدد من الشعراء، منها: المهلهل، والفحل، والمحبر، والنابغة، وصناجة العرب، وغير ذلك من الأوصاف التي- وإن كان يصف بها متذوقو الشعر هؤلاء الشعراء- لكنها تتصل بكل الإنتاج الشعري لهم؛ لأنها تمثل أحكاماً على مدى شاعريتهم وأصالتهم، وتتضمن حقائق فنية ينطوي عليها فنهم الشعري.

فقد وصف القدماء عدي بن ربيعة بـ"المهلهل"، وشهر بهذا الوصف في جميع العصور الأدبية، والظاهر من هذا الوصف أن القدماء قد أرادوا به كما فسر الأصمعي (-٢٠٧هـ)، أن هذا الشاعر "كان يهلهل الشعر، أى يرققه ولا يحكمه"[2]، كما قال ابن الأعرابي (-٢٣١هـ): المهلهل مأخوذ من الهلهلة، وهي رقة نسيج الثوب، والمهلهل المرقق

---

(١) **فل الجيش**: كسرهم فانقلبوا منهزمين. **والفل**: المنهزمون. **وذاد الشيء** عن نفسه زيادا: دفعه ورده. **عنقا مجودا**: لإبل أجهدها العطش. يقول ذدناهم كما تذاد الإبل العطاش عن الماء.هامش ص١٤٦، ١٤٧ من الطبقات.

(٢) الشعر الشعراء: ص٣٠٣.

للشعر، وإنما سمى مهلهلاً؛ لأنه أول من رقق الشعر وتجنب الكلام الغريب الوحشى[1].

فهذان التفسيران يفيدان أن ثمة حقيقتين ينطوي عليهما شعر مهلهل بن ربيعة: الحقيقة الأولى هي: رقة مفرداته وتراكيبه وسهولتها، ويؤيد ذلك قول ابن قتيبة (-٢٧٦هـ): "وسمى مهلهلاً؛ لأنه هلهل الشعر، أى أرقه، وكان فيه خنث"[2]، وقول أبي الفرج الأصفهاني (-٣٤٦هـ): "وإنما لقب مهلهلاً لطيب شعره ورقته، وكان أحد من غنى من العرب في شعره"[3]، وقول ابن دريد (-٣٣٦هـ): "مهلهل من قولهم ثوب هلهال إذا كان رقيقاً"[4]، وقول ابن رشيق (-٤٥٦هـ): "وإنما سمى مهلهلاً؛ لهلهلة شعره أى رقته وخفته"[5]، وقول الزمخشري (-٥٣٨هـ): "هلهل الشعر أى أرقه"[6]، وقول ابن منظور (-٦٣٠هـ): "مهلهل لأنه أول من أرق الشعر"[7].

فهذه الأقوال- كما نرى- قد اتفقت على اشتمال شعر عدي بن ربيعة على خاصية "الرقة"، المقصود بها السهولة واليسر في صياغة

(١) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربي- القاهرة، ص٩٤.

(٢) الشعر والشعراء: ص٣٠٣.

(٣) الأغاني: طبعة دار الشعب، ١٣/١٠٨.

(٤) ابن دريد: الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، ١٣٧٨ هـ، ص٥٦.

(٥) العمدة: ١/٨٦.

(٦) أساس البلاغة: ص٤٨٧.

(٧) لسان العرب: مجلد ١/٨٢٣.

المعاني. وقد جعلت هذه الخاصية مهلهلاً يغني في شعره، على نحو ما أشار إلى ذلك كل من أبي الفرج بقوله: "وكان أحد من غنى من العرب في شعره"، وابن قتيبة بقوله: "وكان فيه خنث" – كما مر.

والحقيقة الثانية هي: "تفكك نسيج شعره وعدم إحكام أبياته"، أو افتقاد شعره للقوة التي تربط وحداته المعنوية واللفظية، والتي يترتب عليها غياب ما يسمى بالانسجام بين أبيات الشعر. ويعزز هذا إرجاع ابن سلام سبب التسمية إلى "هلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه"[١]، ويقرب من هذا التحديد ما ذكره الزمخشري: "هلهل النساج الثوب، أو ثوب هلهل: سخيف النسيج"[٢]، وتفسير ابن رشيق بأن الهلهلة تعني اختلاف شعره وتفاوته[٣].

وقد أطلق القدماء وصف "الفحولة" على عدد من الشعراء، على أساس أن هذا الوصف يمثل حقيقة أو خاصية في شعر الشاعر، وقد يمثل أكثر من حقيقة أو خاصية. ومن بين الشعراء الذين وصفوا بالفحولة الشاعر الجاهلي علقمة بن عبدة؛ لأنه تفوق على امرئ القيس في موقف المماتنة الذي حكما فيه أم جندب زوجة امرئ القيس، وذلك بقصيدته البائية التي مطلعها[٤]:

ذهبت من الهجران في كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب

---

(١) طبقات فحول الشعراء: ص٣٩.

(٢) أساس البلاغة: ص٤٨٧.

(٣) العمدة: ٨٦/١.

(٤) ديوانه: المطبعة المحمودية بمصر ١٣٥٣هـ، ص٧. والمطبعة الأهلية– بيروت ص٥، وطبقات فحول الشعراء: ص١٣٩.

في مقابل قصيدة امرئ القيس التي مطلعها:[1]

خليلي مرا بي على أم جندب   نقض لبانات الفؤاد المعذب

– وذلك لما تميزت به بعض مواضع تلك القصيدة من "معادلة الواقع"، ومن كثرة المعاني، وقوة العاطفة، وجزالة الأداء.

وربما تبادر إلى الذهن عنصر "القوة" بمجرد الاستماع إلى هذا الوصف، من جهة أن "الفحل" جملا كان أو فرسا يتميز بما يناقض صفة "اللين". والشاعر بصفة الفحولة أي القوة يتفوق على من عداه من الشعراء؛ على أساس أن للفحل "مزية على غيره، كمزية الفحل على الحقاق"[2].

ولكن الأصمعي يقدم المزيد من معاني هذا الوصف عندما عرض لبعض الشعراء الفحول وغير الفحول، في كتابه "فحولة الشعراء"، فقد ذكر أن طفيلاً الغنوي "غاية في النعت (الوصف)، وهو فحل"، ثم أنشد له:

يراد على فأس اللجام كأنما   يراد به مرقاة جذع مشذب

وقال: "وهو جيد الصفة للخيل"[3]، وأن "كعب بن سعد الغنوي ليس من الفحول إلا في المرثية، فإنه ليس في الدنيا مثلها"[4]، وأن "الحويدرة لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلاً"[5]، وأن ثعلبة ابن صغير المازني

---

(١) ديوانه: تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط(٤) ١٩٨٤، ص٣٩.

(٢) الموشح: ص٦٢.

(٣) الأصمعي: فحولة الشعراء ، تحقيق: تشارلس تروي، دار الكتاب الجديد- لبنان ١٩٧١، ص١٠.

(٤) السابق: ص١٢، والموشح: ص١٠٦.

(٥) فحولة الشعراء : ص١٢ ، والموشح: ص١٠٦.

لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلاً"[1]، وأن المهلهل "لو قال مثل قوله:

أليلتنا بذي حُسَم أنيرى (إذا أنت انقضيت فلا تحورى)

– خمس قصائد، لكان أفحلهم"[2]، وأن لبيد بن ربيعة ليس بفحل، فشعره "كأنه طيلسان طبري"[3]. فالأصمعي كما هو ظاهر من أحكامه، لا يقصر عنصر "القوة" فقط على وصف "الفحل"، ولكن يضيف إلى ذلك عناصر أخرى هي" دقة الوصف، وبراعة المعنى، وكثرة النتاج الشعري، وجودة سبك القصيدة وإحكامها.

ولكن الأصمعي يضيف عنصراً آخر إلى تلك العناصر، وهو "غلبة صفة الشعر" على أية صفات أخرى للمرء،فعندما سأله أبو حاتم السجستاني عن "حاتم الطائي"، قال: "حاتم إنما يعد في من يكرم"[4]. ولم يطلق عليه وصف الفحل، ولما سأله عن كل من: خفاف بن ندبة، وعنترة، والزبرقان، وزيد الخيل الطائي– قال: هؤلاء أشعر الفرسان"[5]. ويقصد بذلك أن رجلاً مثل حاتم قد يقول قصائد ولكنه يعد في الأجواد، ولا يسمى فحلاً؛ لأن الشعر لا يغلب عليه، وكذلك الشعراء الفرسان؛ "لأنهم فرسان يقولون شعراً وحسب"[6].

---

(١) فحولة الشعراء : ص١٢.

(٢) الموشح: ص٩٤. ذو حُسم (بضم ثم فتح) موضع.

(٣) فحولة الشعراء: ص١٥.

(٤) السابق: ص١٤.

(٥) السابق: ص١٤.

(٦) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، طبعة ١٩٧٨، ص٥٢.

ويعمد ابن رشيق إلى لفت أنظار الشعراء إلى طريق "الفحولة" أو توجيههم نحو الأسباب التي قد تجعلهم من الشعراء الفحول. قال: "لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض؛ ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه، والنسب وأيام الناس؛ ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، وذكرها بمدح أو ذم"[١].

وما ذكر في هذا النص ليس إلا عناصر تثقيف تنضاف إلى ما عرض إليه. وكل ذلك يدخل في مفهوم وصف "الفحل" الذي أطلقه البصراء بالشعر على تلك المجموعة- وغيرها- من الشعراء الجاهليين والإسلاميين.

وثمة أوصاف أخرى غير هذين الوصفين، وصف بها عدد من الشعراء، تمضي في ذات الاتجاه،وهو: الدلالة على خصائص فنية في أشعارهم. فقد وصف القدماء الشاعر الجاهلي طفيل بن كعب الغنوي بـــ"المحبر" دليلاً على "حسن شعره وجودته"[٢]؛ إذ كان من أوصف الناس للخيل، وأكثرهم إحاطة بأحوالها ، على نحو ما جاء في قول عبد الملك بن مروان: "من أراد أن يتعلم ركوب الخيل فَلْيَرْوِ شعر الطفيل"[٣]. ولشدة اتصاله بعالم الخيل سماه بعض النقاد: "طفيل الخيل"[٤]. وقد حكم بجودة

---

(١) العمدة: ٩٦/١، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٥٣.

(٢) فحولة الشعراء: ص١٠.

(٣) الشعر والشعراء: ص٤٦٠.

(٤) الآمدي: المؤتلف والمختلف، تحقيق عبد الستار فراج، طبعة عيسى الحلبي١٩٦١، ص١٤٧.

شعره أيضاً- غير من سبق- متذوقو الشعر مثل معاوية بن أبي سفيان؛ فقد كان يعتبر طفيلاً شاعره المفضل على سائر الشعراء؛ وذلك في قوله:"دعوا لي طفيلا وسائر الشعراء لكم"(١).

كما وصفوا الشاعر الجاهلي زياد بن معاوية بـ"النابغة"؛ لأنه "نبغ بالشعر بعدما احتنك؟ وهلك قبل أن يهتر"(٢)؛ ولأنه كان أحسن الشعراء "ديباجة شعر، وأكثرهم رونقا، وأجزلهم بيتا، كان شعره كلاماً ليس فيه تكلف"(٣). أي أن الوصف "بالنابغة"- دل على خصائص "أسلوبية" تتمثل في قوة الصياغة وبراعة الاستهلال، وإحكام الأبيات، وخصائص "معنوية" تتعين في عفوية التعبير وصدق المعنى ويسر استخدامه في النسيج الشعري.

وفي هذا الإطار وصفوا الأعشى "ميمون بن قيس"- وهو جاهلي- بـ"صناجة العرب"؛ لأنه "أول من ذكر الصنج في شعره"، فقال(٤):

ومستجيب لصوت الصنج تسمعه   إذا ترجع فيه القينة الفضل

حيث "شبه العود بالصنج" كما بين ابن قتيبة، قاصداً بذلك الحكم له بالتميز في هذه القصيدة، وفي ما يماثلها ويجري مجراها من القصائد؛ لأنه قد ضمن شعره هذا التشبيه الذي لم يسبقه إليه شاعر قبله؛ ولأنه قد استخدم

---

(١) الشعر والشعراء: ص٤٦٠.

(٢) السابق: ص١٦٣.

(٣) السابق: ص١٦٣.

(٤) ديوانه:تحقيق مهدى محمد ناصر الدين،دار الكتب العلمية-بيروت١٩٨٧،ص١٣٣.

في بعض شعره عدداً من آلات الطرب والملاهي، التي عرفها خلال وفوده على ملوك فارس[1]، وذلك في قوله[2]:

فلأشربن ثمانيا وثمانيا وثمان عشرة واثنتين وأربعا
من قهوة باتت بفارس صفوة تدع الفتى ملكا يميل مصرعا
بالجلسان وطيب أردانه بالونّ يضرب لي بكر الإصبعا
والناي نوم وبربط ذى بحة والصنج يبكى شجوه أن يوضعا[3]

وإذا كان كل من ابن رشيق[4]، والبغدادي[5]، قد ارجعا تسميته بصناجة العرب إلى جودة شعره، قاصدين بذلك أن نتاجه الشعري قابل للتغني به؛ لما يمتلكه من إمكانات الإيقاع والطرب وقوة التأثير اللفظية والمعنوية، وفي ذلك يقول ابن رشيق إنه "سمى صناجة لقوة طبعه، وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشده معك"[6].

وأما الاتجاه الثاني: فإن الحكم النقدي فيه يعنى بتقويم كل من القصيدة والشاعر بأسلوب يمكن أن نسميه (المقابلة التصويرية)، التي يعمد فيها الناقد إلى تصوير وتمثيل ما في الشعر وما لدى الشعراء من عيوب،

---

(١) الشعر والشعراء: ص٢٦٤.

(٢) السابق: ص٢٦٤.

(٣) **الجلسان:** الورد الأبيض أو فيه ينشر فيها الورد والريحان. **الون:** العزف أو العود. **الناي:** نرم والبربط. **والصنج:** من آلات الملاهي.

(٤) العمدة : ١/١٣١.

(٥) البغدادي: خزانة الأدب، بولاق ١٢٩٩هـ، ٢/٢٨٨.

(٦) العمدة: ١/١٣١.

أو من خصائص فنية معنوية، أو لفظية، وذلك بعبارة قصيرة أو عبارة مطولة.

فمن الأحكام النقدية القصيرة التي تصور بعض الشعراء – عبارة أبي عمرو بن العلاء، التي يتناول بها عدي بن زيد العبادي. فقد قال: "عدي بن زيد في الشعراء، مثل سهيل في الكواكب، يعارضها ولا يجري مجراها"(١)، وفي رواية أخرى "مثل سهيل في النجوم ..."(٢) فقد أراد بهذا الحكم التصويري أن عدي بن زيد يحتل منزلة متميزة بين الشعراء الجيدين، ولكن هذه المنزلة دون منزلة الشعراء الفحول؛ من جهة أنه لا يستطيع مجاراتهم في فنهم الشعري، وأدائهم اللغوي، حيث يقعد به عن بلوغ مستواهم الشعري، عامل الاتصال المباشر بالحياة المدنية؛ ومن ثم كانت "ألفاظه الحيرية ليست بنجدية"(٣)، على نحو ما بين ذلك أبو بكر الصولي.

وقد وجه النقاد القدامى مثل هذا الحكم التصويري القصير إلى أشعار بعض الشعراء، ذلك أن أبا عمرو بن العلاء عرض لشعر ذي الرمة قائلاً: "إنما شعر ذي الرمة نقد عروس، تضمحل عن قليل، وأبعار ظباء، لها مشم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح البعر"(٤).

ويضيف الأصمعي إلى هذا القول إضافة تفسيرية توضيحية فيقول: "إن شعر ذي الرمة حلو أول ما نسمعه، فإذا كثر إنشاده ضعف، ولم يكن

---

(١) الموشح: ص٩١.

(٢) السابق: ص٩١.

(٣) السابق: ص٩١.

(٤) السابق: ص٢٢٦.

له حسن؛ لأن أبعار الظباء أول ما تشم يوجد لها رائحة ما أكلت الظباء من الشيح، والقيصوم، والجثجاث، والنبت الطيب الريح، فإذا أدمْتَ شمه، ذهبتْ تلك الرائحة، ونقط العروس إذا غسلتها ذهبت"[1].

ويقرب من هذا الحكم التصويري، حكم للفرزدق عين فيه بنفس النهج شعر هذا الشاعر، إذ يروي المدائني: "أن ذا الرمة قال للفرزدق: كيف ترى هذا الشعر يا أبا فراس؟ لشعر أنشده، قال: أرى شعراً مثل بعر الصيران، إن شممت شممت رائحة طيبة، وإن فتت فتت عن نتن"[2].

ويقصد كل من أبي عمرو بن العلاء، والأصمعي، والفرزدق بأحكامهم التصويرية – أن شعر ذي الرمة يبهر نفس المتلقي بمجرد الاستماع إليه أو تلقيه للمرة الأولى؛ ومن ثم يحكم له بالجودة والحسن، ولكن هذا الإحساس الفوري بالإعجاب سرعان ما يذهب أثره؛ لأنه شعر سريع الزوال، رغم جماله الظاهري المؤثر، ولا يتبقى للمتلقي سوى شعر رديء، هين الشأن، ضعيف التأثير.

وشعر كهذا– على أساس هذا الفهم– ذو تأثير عابر –كما قلنا– لا يدوم، وهذا عيب شديد؛ "لأنه سمة الصناعة الرديئة الزائفة التي لا تحمل شيئاً من عناصر الحياة الأصلية، فترتدي ظاهراً خادعاً لا ينطوي إلا على موات، ولا يشتمل على تجربة إنسانية من تجارب الحياة الثرة الخصبة"[3].

---

(١) الموشح: ص٢٢٦.

(٢) السابق: ص٢٢٦. الصيران : جمع صيرة، وهى الحظيرة للغنم والبقر.

(٣) د.عبد الجبار المطلبى: الشعراء نقاداً، وزارة الثقافة والإعلام– العراق ١٩٨٦، ص٢١٥.

ولكننا نظلم هذا الشاعر، وغيره من الشعراء الذين وصف النقاد شعرهم بضعف تأثيره، وسرعة ذهاب أثره، وزوال الإحساس به، وذلك لسببين:

السبب الأول: هو بقاء هذا النوع من الشعر رغم تعاقب الأجيال، بما يتضمن من عواطف صادقة، وأحاسيس حارة، تعكس الحزن والفرح، والحب والكراهية، والغضب والرضا، والرفض والقبول، إلى غير ذلك من العواطف التي تؤثر في المستمع أو المتلقي بعامة.

والسبب الثاني: يكمن في "بواعث خارج النقد الأدبي الخالص المحايد"[١]، وهي حداثة سنه بالنسبة لجرير والفرزدق اللذين يتعصب لهما عدد كبير من العلماء؛ فقد قال حماد الرواية: :امرؤ القيس أحسن الجاهلية تشبيهاً، وذو الرمة أحسن الإسلام تشبيهاً، وما أخَّر القوم ذكره إلا لحداثة سنه وأنهم حسدوه"[٢]، على ما تميز به شعره من خصائص ليست في أشعار أولئك الشعراء الذين انتصر لشعرهم نقادهم المتعصبون لهم.

ومن هذا النوع من النقد الذي يتضمن تعصباً للشعر القديم في مقابل شعر المحدثين قول ابن الأعرابي: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين – مثل أبي نواس وغيره– مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر؛ كلما حركته ازداد طيبًا"[٣].

---

(١) السابق: ص٢١٦.

(٢) البغدادي: ص٢١٦.

(٣) الموشح: ص١٣٠.

وقد وصف أبو عمرو بن العلاء شعر لبيد بن ربيعة، فقال: "ما أحد أحب إلى شعرًا من لبيد بن ربيعة؛ لذكره الله عز وجل، ولإسلامه، ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بذر"(١). أي آلة تطحن البذور، وذلك أنه أراد بهذه الصورة الوصفية أنه يسلم بالقيمة الفنية لشعر هذا الشاعر، ولكن هذا لا يمنع من لفت الأنظار إلى أن هذا الشعر نفسه ذو إيقاع شديد التأثير على سمع المتلقي، حيث تعمد الصيغ المتوالية إلى كسب تعاطفه معه، وتهيئته لتذوقه والإعجاب به، وهذا يعني أن ثمة خاصية كشف عنها أبو عمرو عندما نظر في شعر لبيد، وهي: "مدى فاعلية الإيقاع الأدائي أو اللفظي".

وإذا كان شعر لبيد– من وجهة نظر أبي العلاء– قد امتلك هذه الخاصية الإيجابية، فإنه شعر النابغة الجعدي في رأي الفرزدق– كما يروي الأصمعي– قد تضمن الوجه الآخر للإيقاع وهو "سلبيته". ويتضح ذلك في قول الفرزدق واصفاً شعر هذا الشاعر، فهو: "صاحب خلقان"، يكون عنده مطرف بألف وخمار بواف"(٢)، و"مثله مثل صاحب الخلقان، ترى عنده ثوب عصب، وثوب خز، إلى جانبه سمل كساء"(٣). ويضيف الأصمعي: "وصدق الفرزدق، بينا النابغة في كلام أسهل من الزلال، وأشد من الصخر؛ إذ لان فذهب، ثم أنشدنا له(٤):

سما لك هم ولم تطرب وبت ببث ولم تنضب

---

(١) الموشح: ص٨٩.

(٢) السابق:ص٨٢. **صاحب الخلقان**:بائع الثياب القديمة.**مطرف**:ثوب.**بواف**: بدرهم.

(٣) السابق:ص٨٢. **العصب**: من أجود برود اليمن. **الخز**: الحرير. **السمل**: الخلق من الثياب.

(٤) السابق:٨٢–٨٣. وديوانه: تحقيق عبد العزيز رباح، المكتب الإسلامي– بيروت ١٣٨٤هـ.

وقالت سليمى أرى رأسه كناصية الفرس الأشهب
أتين على إخوتي سبعة وعدن على ربعي الأقرب

وبعده أبيات، ثم يقول بعدها:

فأدخلك الله برد الجنا ن جذلان في مدخل طيب

فلان كلامه، حتى لو أن أبا الشمقمق قال هذا البيت لكان رديئاً ضعيفاً.

ويتشابه مع هذا الحكم التصويري حكم آخر للأصمعي نقد فيه كُثيّر عزة. فقد قال واصفاً شعره : " إنما
كثير صاحب كربج: يبيع الخبط والقطران"[1].

وتبين هذه النصوص أن أشعار كل من النابغة الجعدي، وكثير عزة – متفاوتة المستوى مختلفة الأداء؛ فهي جزلة قوية في بعضها، وضعيفة رديئة في بعضها الآخر.

وقد عبرت عن المستوى الجيد لأشعارهما الصيغ الثلاث: "مطرف بألف" و"ثوب عصب" و"ثوب خز" – فهي تعني أثواباً غالية الثمن يعرف قيمتها المتخصصون والبصراء بالصناعة،كما عبرت عن هذا المستوى صيغة "القطران" فمعناها: "مادة دهنية طيبة الرائحة تتخذ من بعض أشجار الصنوبر". فتصوير الجيد من شعرهما على هذا النحو يفيد أن الرؤية النقدية قد استندت إلى مقياس نقدي، أراد هؤلاء النقاد تطبيقه على أشعار الشاعرين وهو "قوة الأداء الشعري: اللفظي والمعنوي".

---

(١) السابق: ص١٩٨. **الكربج** : حانوت بالفارسية. **الخبط**: من علف الإبل.

وعبرت عن المستوى الضعيف لأشعارهما صيغتا "خمار بواف" و"سمل كساء"؛ فهما تشيران إلى ثوبين: أحدهما رخيص الثمن لتواضع صناعته، ولقلة إقبال المشترين عليه. والآخر قديم رث، لا يُتَوقَّف عنده بقصد الشراء أيُّ أحد؛ لقدمه وتهرئه؛ كما عبرت عن هذا المستوى صيغة "الخبط" التي هي مجرد "علف للإبل".

ومن العبارات النقدية الطويلة التي عرضت لأشعار بعض الشعراء بأسلوب المقابلة التصويرية– عبارة "ربيعة بن حذار الأسدي" التي رواها عمر بن شبة (–٢٦٢هـ) عن عبد الله بن محمد بن حكيم الطائي، عن خالد بن سعيد بن عمر بن سعيد، عن أبيه: قال تحاكم الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبدة بن الطبيب، والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر: أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعرك كلحم أسخن؛ لا هو أنضج فأكل، ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو: فإن شعرك كبرود حبر، يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر. وأما أنت يا مخبل: فإن شعرك قصر عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها؛ فليس تقطر ولا تمطر"[1].

وقد أورد المرزباني رواية أخرى لهذا النص عن ابن دريد قال: حدثنا السكن بن سعيد، عن محمد بن عباد، عن ابن الكلبي، قال ابن دريد: وأخبرني عمي – الحسين بن دريد – عن أبيه، عن ابن الكلبي قال: حدثني

---

(١) الموشح: ص٩٦. **برود** : جمع برد وهو الثوب المخطط. **الحبر**: الموشاة. **المزادة**: راوية يوضع فيها الماء. وينظر الأغاني: ٢٠٣/٢١.

خالد بن سعيد عن أبيه: وكتب إلى أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمرو بن شبة، قال: حدثني عبد الله بن محمد الطائي، قال: حدثتنا خالد بن سعيد بن عمرو بن سعيد، عن أبيه، قال: اجتمع الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبدة بن الطبيب، والمخبل التميميون في موضع، فتناشدوا أشعارهم، فقال له عبدة: والله لو أن قوماً طاروا من جودة الشعر لطرتم، فإما أن تخبروني عن أشعاركم، وإما أن أخبركم. قالوا: أخبرنا. قال: فإني أبدأ بنفسي. أما شعري فمثل سقاء وكيع[1]، وغيره من الأسقية أوسع منه. وأما أنت يا زبرقان: فإنك مررت بجزور منحورة، فأخذت من أطايبها وأخابثها، وأما أنت يا مخبل: فإن شعرك العلاط والعراض"[2].

فمن البين أن هاتين الروايتين قد أخذتا الوجهة التصويرية أو أسلوب المقابلة التصويرية، بمعنى أن الناقد في كليهما قد عمد إلى تصوير "حيثيات" أو مبررات الحكم، حيث جعل النتاج الكلي لكل شاعر في مقابل شيء محسوس حيواني أو جمادي. دون أن يستشهد بنماذج لهذا الشاعر أو ذلك؛ الأمر الذي دفع بعض الدارسين المحدثين إلى وصف هذا النوع من النقد بأنه "حكم غامض مبهم"[3].

ولكن يمكن للفاحص أن يستخلص عدة خصائص أسلوبية من التصوير الفني لإنتاج هؤلاء الشعراء، الذي احتوت عليه الروايتان ذاتا الصيغتين المتقاربتين :

---

(١) **سقاء وكيع**: شديد متين، يصطعنه الرجل فلا يسرب عليه، أي لا يقطر.

(٢) الموشح ص٩٧، **العلاط**:علامة خاصة بأعناق الإبل والعلاط (بكسر العين: صفحة العنق،وحبل يجعل في عنق البعير).**والعراض**:علامة في عرض الفخذ.

(٣) د.أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر،١٩٦٠،ص٣.

الخاصية الأولى هي: اكتمال الأداء الشعري، والذي سمح بذيوع الشعر ونشره،وتناقله بين أحياء العرب القريبة والبعيدة. وهذه الخاصية تسليم كلي بتمكن لغة أشعار هؤلاء الشعراء، أصدره عبدة بن الطبيب في بدء الرواية الثانية.

الخاصية الثانية هي: النقص في الجودة الفنية: كما ظهر من وصف ربيعة بن حذار الأسدي لأسلوب شعر الزبرقان، حيث إنه مثل اللحم النيئ الذي وضع فوق نار مدة غير كافية لإنضاجه، فلم ينضج فيؤكل، ولم يعد نيئاً لينتفع به أحد، فهو أسلوب متوسط بين الجودة والرداءة.

الخاصية الثالثة هي: قصور أو ضعف التأثير الفني المغلف بغلاف من الصياغة الخلابة الخادعة للبصر؛ وذلك على نحو ما تبين من وصف أسلوب شعر عمرو بن الأهتم، فهو مثل الثياب الجديدة الموشاة بعناصر تبهر بصر المتلقي، ولكن لن يستمر خداعها له وقتاً طويلاً؛ لأنه أسلوب طنان رنان لا طائل تحته، وسرعان ما يكتشف المتلقي ضعف تأثيره.

الخاصية الرابعة هي: الجودة الفنية المتكاملة، كما يظهر من وصف ربيعة في الرواية الأولى لأسلوب شعره عبدة بن الطبيب، بأنه مثل الراوية أو القربة المحكمة الإغلاق الدقيقة الصنع، فهو أسلوب يتميز بجزالة الصياغة، وإحكام التركيب، وتماسك البناء، تماسكاً مبالغاً فيه؛ إلى حد يصل بالأسلوب إلى صعوبة استيعابه، والإخفاق في استخراج معانيه ودلالاته.

الخاصية الخامسة هي: الجمع بين الجودة والرداءة، أو بين الغث والسمن؛ وذلك كما رأينا في وصف شعر الزبرقان- في الرواية الثانية-

فهو مثل شخص أخذ من الذبائح الأطايب التي يأكل منها فتفيده، والخبائث التي لا يأكل منها ولا تفيد أي أحد. وقد أراد عبدة بن الطبيب بذلك أن أسلوب شعر الزبرقان غير مستقر؛ إذ تجده مرة جيداً وأخرى رديئاً؛ نتيجة تباين قدرته على قول الشعر؛ فهو ليست على حال واحدة من الجودة.

الخاصية السادسة هي: ثبات الأداء اللغوي الرفيع، كما أفادت ذلك صيغة عبدة بن الطبيب الوصفية في الرواية الثانية، التي وصفت شعر المخبل بأنه يشبه العلاط، أو السمة الظاهرة في عنق البعير؛ إذ هي في أول ما يبدو منه، والعراض أو السمة الظاهرة في عرض فخذه؛ إذ هي آخر ما تراه العين. فتدل هذه الصورة التشبيهية على أن براعة الأداء الشعري محققة في جميع خطوات القصيدة أو مراحلها؛ ولهذا جاء ثناء الناقد على بداية أسلوب الشاعر ونهايته، على نحو ما أفادت هذه الصورة.

الخاصية السابعة هي: الموازنة بين أسلوبين، وقد دلت على ذلك صيغة عبدة بن الطبيب في الرواية الثانية– التي عرض فيها لشعره هو، وأشعار غيره من الشعراء، وذلك في تلك الصورة التي جعل فيها شعره يشبه "سقاء وكيع" محكم، على حين أن شعر غيره "أوسع منه" أو أقل إحكاماً.

وقد اتبع أسلوب المقابلة التصويرية أيضاً ابن رشيق، وهو بسبيل الكلام عن المكونات الأساسية لمفهوم الشعر، فقال: "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه (بفتح السين) الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون.

وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتار للأخبية"[1].

ويقصد ابن رشيق بهذه المقابلة التصويرية، تحديد أو وصف طبيعة الشعر التي تتكون من مرحلتين متصلتين:

المرحلة الأولى: تختص بالقوى اللازمة التي تسبق عملية الإبداع الشعري ، وهي : الطبع، والرواية، والدربة،
وقد شبه ابن رشيق هذه القوى بثلاثة عناصر مادية يتألف منها المسكن، أو البيت الذي يقطن فيها الإنسان، وتتفاوت هذه القوى في الوظائف والأهمية، كما تتفاوت وظائف وأهمية العناصر المقابلة لها.

فالطبع بوصفه قوة فطرية كامنة، خلق بها الإنسان، قادرة على الخلق والإبداع، ولكي تتحقق لهذه القوة الفاعلية– لا بد من أن تدعمها قوتا "الرواية والدربة".

أما الرواية فباعتبارها مجموع المعارف والثقافات اللازمة للشاعر تناظر عناصر السقف والحوائط والجدران، وبما أن هذه العناصر توفر الحماية والأمن لمن تحتويه وتضمه، فإن "الرواية" رافد جوهري لقوة

---

(١) العمدة ١/١٢١. **القرار**: أرض المسكن والمستقر. **الطبع**: السجية والخليقة والموهبة والطبيعة التي يخلق بها الإنسان. **السمك** بفتح السين وسكون الميم: السقف أو ما هو من أعلى البيت إلى أسفله.**الدربة**: التمرس بالعمل= وبالكلام وبالشعر. **العروض**: ميزان الشعر؛ لأن به يظهر المتزن من المختل، وهو الجزء الأخير من الشطر الأول. **والقافية**: آخر كلمة في البيت. **أواخى**: جمع أخية وبكسر الخاء وفتح الياء المشددة. **وأخية**: حبل مدفون في الأرض مثنى، فيبرز منه شبه حلقة تشد فيها الدابة. **الأخبية**: جمع خباء: بيت الصوف أو الشعر. **الأمثلة**: المقادير.

الطبع، تنميه وتجعله قادراً على القول الذي يتسم بالعفوية؛ إذ هي المخزون اللغوي الذي يمد "طبع الشاعر" بالمفردات والصيغ وبالمعارف والمعلومات الضرورية،للمعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه، وهذا يعني أن الرواية بالنسبة له غطاء آمن، واكتفاء ذاتي يحميه من الوقوع في أخطاء، يترصدها المعنيون بصناعة الشعر.

وأما الدربة التي تعني التدريب على صوغ الشعر، والاتصال بأشعار الشعراء استماعاً وقراءة لها وإحاطة بها- فإنها تقابل باب المسكن أو البيت، فإذا كانت فائدة الباب هي توفير المنفعة للساكن من دخول وخروج، وشعور بالأمن والاطمئنان ونحوها- فإن الدربة تتيح للشاعر الوقوع على المعنى الشعري وجذبه إلى منطقة الطبع؛ فيسهل صوغه أو التعبير عنه.

وأما المرحلة الثانية: فهي تتعلق بعملية تنفيذ صنعة أو إبداع الشعر، وهي ذات جانبين: الأول هو: "التمكن من المعنى الجيد". وهو هدف لا قيمة للشعر بدونه؛ ولذلك قابله ابن رشيق أو شبهه بساكن البيت، فإذا كان الساكن هو الذي يبعث الحياة والحركة في البيت، ويشيع فيه الخير، فإن براعة الشعر تتوقف على وجود المعنى الجيد، والعكس صحيح، بمعنى أن خلو البيت من ساكنه، يجرده من الحياة، كما أن خلو الشعر من المعنى الجيد يفقده أهم خصائص الشعر، وهي التأثير في المتلقي.

والثاني هو: "توفير عنصرَيْ الإيقاع" وهما: الأعاريض والقوافي؛ فلن يكون ثمة إيقاع أو شعر بغيابهما؛ لأنهما لا يقلان أهمية عن أي عنصر من عناصر الشعر، ولم تكن مقابلة وظيفتهما بوظيفة الأمثلة والمقادير

الخاصة بالأبنية، أو وظيفة الحبال والأوتاد بالنسبة للأخبية– إلا تثبيتاً وتأكيداً لدور هذين العنصرين، فإذا كانت سلامة كل من البناء تقتضي وجود العمد والأوتاد، فإن صحة الشعر رهن بصحة عروضه وسلامة قوافيه من العيوب الفنية.

المصادر والمراجع

المصـــادر والمراجـــع

- الآمدي : المؤتلف والمختلف ، تحقيق: عبد الستار فراج ، مكتبة عيسى البابي الحلبي–القاهرة ، ١٩٦١م.
- إحسان عباس (د) : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة– بيروت ، ١٩٧٨م.
- أحمد أحمد بدوي (د) : أسس النقد الأدبي عند العرب ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٠م.
- الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق : تشارلس توري ، دار الكتاب الجديد– بيروت ، ١٩٧١م.
- ابن الأعرابي : الموشح للمرزباني.
- الأعشى : ديوانـــه ، تحقيق : مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية– بيروت ، ١٩٨٧م.
- الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٠م.
- امرؤ القيس : ديوانـــه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ١٩٨٤م.
- البغدادي : خزانة الأدب ، بولاق ، ١٢٩٩هـــ.
- التبريزي : المعلقات العشر ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المدني ، ١٩٦٢م.
- الحارث بن حلزة : المعلقات العشر.
- حسان بن ثابت : ديوانـــه ، تحقيق : د. سيد حنفي حسنين ، دار المعارف ، ١٩٨٣م.

- حماد الراوية : الأغاني ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط ١٩٧٣.
- خداش بن زهير بن ربيعة : طبقات فحول الشعراء.
- ابن خلدون : المقدمـــة : مؤسسة دار الشعب- القاهرة (د-ت).
- ابن دريد : الاشتقـــاق ، تحقيق : عبد السلام هارون- القاهرة ، ١٣٧٨هـــ.
- ربيعة بن حذار الأسدي : الموشح للمرزباني.
- ابن رشيق : العمدة ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل- بيروت ، ١٩٧٤م.
- الزمخشري : أساس البلاغـــة ، تحقيق : عبد الرحيم محمود ، دار إحياء المعاجم العربية ، ١٩٥٣م ، وطبعة دار التنوير العربي- بيروت ، ١٩٨٤م.
- زهير بن أبي سلمى : ديوانـــه ، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة- بيروت ، ١٩٨٠م.
- الزوزني : المعلقات السبع ، دار الجيل- بيروت ، ١٩٧٢م.
- ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، المدني- القاهرة (د-ت).
- سويد بن أبي كاهل اليشكري : المفضليات ، أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، ط (٦) ، ١٩٧٤م.
- طرفة بن العبد : ديوانـــه ، تحقيق : د. على الجندي ، الأنجلو المصرية ، ١٩٥٨م.
- طفيل الغنوي : ديوانـــه ، تحقيق : محمد عبد القادر أحمد- لبنان، ١٩٦٨.

- طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الحكمة- بيروت.
- عبد الجبار المطلبي (د) : الشعراء نقاداً ، وزارة الثقافة والإعلام، العراق ، ١٩٨٦م.
- عبدة بن الطبيب : الموشح للمرزباني.
- عبيد بن الأبرص : ديوانـــه ، تحقيق : د. حسين نصار ، ط (١) ، البابي الحلبي ، ١٩٥٧م.
- علقمة بن عبدة: ديوانه ، المطبعة المحمودية بمصر ، ١٣٥٣هـ.
- أبو عمرو بن العلاء : الموشح للمرزباني.
- عمرو بن كلثوم : ديوانـــه.
- عنترة بن شداد العبسي: ، ديوانـــه: تحقيق : محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي- دمشق ، ١٩٦٤م.
- أبو الفرج الأصفهاني : الأغانـــي ، طبعة دار الشعب بمصر ، والهيئة المصرية العامة للكتاب ، بتواريخ مختلفة.
- الفرزدق : الموشح للمرزباني.
- لبيد بن ربيعة: ديوانه ، تحقيق: د. إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢م.
- المزرباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق : على محمد البجاوي ، دار الفكر العربي- القاهرة.
- المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق : أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، ١٩٧٩.
- ابن منظور: لسان العـــرب ، دار لسان العرب- بيروت ، ط(١).

- النابغة الجعدي : ديوانـــه، تحقيق: عبد العزيز رباح ، المكتب الإسلامي- بيروت ، ١٣٨٤هـــ.

- النابغة الذبياني : ديوانـــه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ١٩٨٥م.

الفصل الثاني
الناقد المتخصص وتوثيق الشعر
عند ابن سلام
(-٢٣١ أو ٢٣٢ هـ)



الفصل الثاني
الناقد المتخصص وتوثيق الشعر
عند ابن سلام

(١) طاقات الناقد الأدبي

في الصفحات الأولى من كتابه "طبقات فحول الشعراء" تناول محمد بن سلام الجمحي (٢٣١ أو ٢٣٢هـ) دور الناقد الأدبي عندما يتصدى للنظر في النص الشعري، وهو ينحصر كما توحي نصوص هذه الصفحات في "الفحص الدقيق"، المستند على طائفة من القوى النشطة المتحركة، التي لا تقبل الوقوف أمام الشعر في عجز أو سلبية، أو لا تكتفي بالقبوع في دائرة الإعجاب والانبهار بها، أو الثناء عليها.

والحق أن القراءة الفاحصة لتلك النصوص الملحّة على هذا المعنى توحي أيضاً بضرورة "التخصص" في العلم بالشعر أو نقده؛ حتى يمكن بناء حكم صحيح على النص الشعري موضع النظر والفحص، فالعلماء المتخصصون في الشعر هم وحدهم القادرون على حماية التراث الشعري،

سواء بتصفيته من "الدخيل" أم بترسيخ المبادئ المستخلصة من الفن الشعري، وهم في هذا وذلك يعتمدون على طاقات خاصة، تعينهم في أداء مهمتهم، وتساعدهم على إنجازها.

يقول ابن سلام محدداً هذه الفكرة: "وللشعر صناعة وثقافة، يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها: ما تثقفه العين، ومنها: ما تثقفه الأذن، ومنها: ما تثقفه اليد، ومنها: ما يثقفه اللسان، من ذلك: اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك: الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها، ومنه: البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده، مع تشابه لونه ومسه وذرعه، حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذي خرج منه ....، ويقال للرجل والمرأة – في القراءة والغناء –: إنه لنديّ الحلق، طلّ الصوت، طويل النفس، مصيب للحسن، ويوصف الآخر بهذه الصفة وبينهما بَوْن بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"[1].

---

(١) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط المدني، ١٩٧٤، ١/٥ –٧. وقد اعتمدت على شروح المحقق للمفردات والصيغ الواردة هنا.

تثقفه: ثقف الشيء ثقفاً حذقه وأتقنه،وكان سريع الفهم لجيده ورديئه. **البصر**:العلم وإدراك كنه الشيء. **الجهبذة**: أراد بها هنا نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم. **الطراز**: صيغة الدينار والدرهم. **الوسم**: ما يسك عليه من صورة أو نقش أو كتابة. **البهرج**: الرديء من الفضة؛ فيبطل ويرد. **السقوفي**: إذا كان من ثلاث طبقات يرد ويطرح.

في هذا النص يصف ابن سلام النقد الأدبي بأنه "علم"؛من زاوية أن الناقد الحقيقي المكترث يعتمد عند فحص النصوص وتمحيصها على قوى أو طاقات، أو "مؤهلات" ضرورية تميز العاملين في مجال النقد الأدبي، الذين ينظرون إلى النقد على أنه عمل قائم على مبادئ أساسية خاصة يبدأ منها الناقد، وعلى أنه "فرع من فروع التخصص لا ينبغي أن يطغى عليه فرع آخر"[1].

وفي سبيل تأكيد علمية النقد الأدبي، عمد ابن سلام إلى مقابلة مهمة الناقد الأدبي بمهمة الخبراء المهرة المتخصصين في الإحاطة بسر الحرف أو المهن المحسوسة[2]، ومعنى ذلك أنه يجعل من النقد نشاطاً حيوياً "يؤدي وظيفة محددة في مجال الحياة وتطويرها، كما تؤدي مثل هذه الوظيفة بقية الحرف"[3]، ذلك أن المادة "العينية والمحسوسة" تتجه إليها في واقع الحياة أنواع من خبرات الحواس يختلف تقويمها باختلاف نوع الحاسة.

فيوظف الخبير خبرته "البصرية" حال فحصه المرئيات والماديات العينية، كاللؤلؤ والياقوت، والدينار والدرهم؛ فيحكم عليها مستنداً إلى تلك الخبرة، التي دُرِّبت على معرفة المتشابه والمتماثل والمتخالف والمتوافق في هذا المجال.

المفرغ: المصمت المصبوب في قالب ليس بمضروب. **نديّ الحلق:** غير جافي الحلق، طري الحلق؛ فهو أرفع لصوته وأبعد لمذهبه. **طل الصوت:** حسنه عذبه ناعمه بهيج النغمة، كأنه صوت طلل يهمي. **تعدي:** تقوى وتعين عليه.

(١) الدكتور محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي، دار المعارف، الطبعة الأولى، ص١٠.

(٢) عمد ابن سلام إلى أسلوب المقابلة التصويرية؛ قصداً إلى التوضيح والتثبيت.

(٣) نصوص من النقد العربي: ص١١.

ويوظف الخبير خبرته "السمعية"، عند سماعه الألحان والأنغام والأصوات؛ بحثاً عن التميز أو التفرد الحاصل في لحن أو نغم أو صوت، دون آخر، وإن كان بينهما تشابه وتوافق، مثل الفصل بين متشابهين في نداوة الحلق وعذوبة الصوت وطول النفس ودقة اللحن؛ ولذا يكون حكمه منطلقاً من تلك الخبرة، التي دربت على معرفة الفروق الدقيقة بين المتشابه والمطرد والمتماثل والمتناقض.

كما يوظف الخبير خبرته "اللمسية"، حينما يفحص "باليد" المصنوعات التي يكون منها الخشن بدرجاته، والناعم بمستوياته، مثل لمس أو مس المعادن والعملات وأنواع الأقمشة، وغيرها من المصنوعات المادية،فيوازن ويقارن؛ ثم يحكم على أساس تلك الخبرة، التي تمرست بالتعامل مع الشيء ونقيضه والشيء وموافقه.

كما يوظف الخبير خبرته "التذوقية"، عندما يستخدم اللسان في تعيين مذاق طعام أو شراب، في مقابل طعام أو شراب؛ فيحكم بالاعتماد على خبرة التذوق الحسي لديه، التي دربت على إدراك الفروق بين الأطعمة والأشربة.

والحق أن فكرة ابن سلام هنا عن التميُّز والتفرد في الأمور المتشابهة فكرة تقدمية متطورة، لا يمكن أن يستغني عنها الناقد في كل زمان وفي أي مكان– عند تناوله "المتشابهات" في النص الأدبي؛ وذلك لأن "التفرقة بين الأمور المتشابهة هي حجر الزاوية في التمييز بين المسائل، وهي دليل السعي الدائب إلى الوقوف على جوهر تفرد الأشياء"(١).

---

(١) نصوص من النقد العربي: ص١٤.

وحين نسلم بأن مهمة الناقد الأدبي الحق هي "التفريق بين المتشابهات" في النصوص الشعرية؛ للوقوف على تفرد إحداها وخصوصيته- يكون من الضروري على الناقد في الوقت ذاته أن يحتكم إلى طاقتين متصلتين لا تغني إحداهما عن الأخرى: الطاقة الأولى هي "الذوق"، الذي يمثل "خصيصة جوهرية" بالنسبة له، تكون مدخله للوقوف على أسرار العمل الشعري.

ولما كان الاقتصار على طاقة الذوق غير كاف؛ لأن الذوق مُشكَّل من "الاستعداد الفطري"، وهو غامض بوصف ابن سلام له: "بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه" - كان من اللازم أن يضاف إلى الذوق طاقة أخرى، وهي "مدارسة النصوص والتدريب عليها"؛ لتحقيق التأثير والفاعلية للذوق؛ ولذلك كان قول ابن سلام: "وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به"- إشارةً مباشرة إلى ضرورة اقتران الذوق بالدربة والوعي بالنصوص، أو إشارة إلى تأهيل الناقد الأدبي بطاقتَيْ الذوق والثقافة، اللتين يجمعهما صيغة "الذوق المثقف".

وإذا كان ابن سلام قد أوحى بأهمية أن ينهض للنقد من كان مزوداً بالذوق المثقف فإنه- في النص التالي- يجاهر بالدعوة إلى التخصص في النقد الأدبي[1]، وإلى وجود مستويات لهذا التخصص، يقول: "قال خلاد بن يزيد الباهلي لخلف بن حيان أبى محرز- وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله-: بأي شيء ترد هذه الأشعار التي تروى؟ قال له: هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه؟ قال: نعم، قال: أفتعلم في الناس من

(١) نصوص من النقد العربي: ص١١.

هو أعلم بالشعر منك؟ قال: نعم. قال: فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعمله أنت"[1].

ويتبين من النص أن ثمة أشعارًا يتناقلها الناس، يعرف المتخصصون أنها مصنوعة لا خير فيها؛ لذلك يملكون وحدهم الحكم باستبعادها من الكم الشعري المشهود له بالجودة، فخلاد عليم بالشعر إلى جانب أنه شاعر؛"ويمكن أن نقول إنه مؤهل للحكم فهو متخصص" - يسأل من هو أكثر تخصصاً منه- وهو "خلف"- عن سر رد وإغفال أشعار قد يراها قارئ أو سامع صالحة غير معيبة، وقد يراها قارئ أو سامع آخر عكس ما رأى الأول؛ ولذلك كانت إجابة خلف الأحمر مبينة أن ثمة اختلافاً في الوعي بالنص الشعري، بسبب الفروق القائمة بين ناقد وآخر؛ وأنه نتيجة لهذا الاختلاف تتعدد مستويات المتخصصين في الشعر، وتختلف قدراتهم على الإحاطة به؛ ومن هنا كان تسليم خلاد- وهو الشاعر العالم بالشعر- بأن هناك مِن النقاد مَن يفوقه أو يتفوق عليه.

ويدعم ابن سلام فكرته عن التخصص ويزيدها وضوحاً بقوله: "وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف: أنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟[2].

فهو يبين أن التخصص في الشعر لا يعني أن نصدر حكماً بقبوله أو رفضه، أو حكماً بحسنه أو قبحه، فمثل هذا الحكم العام يسهل صدروه حتى من غير المتخصصين، أي غير العالمين بأسرار تشكيل العملية

(١) طبقات فحول الشعراء: ص٧.

(٢) المصدر السابق: نفس الصفحة.

الشعرية، إنما التخصص المراد في الشعر هو الذي يستهدف "الكشف عن طبيعته– الشعر– من قبل إنسان متخصص يتصدى لمثل هذا الكشف، وبعبارة أخرى– ولنتأمل– ليست القضية في الشعر قضية حكم يلقى بالجودة أو الرداءة، وإنما القضية هي القدرة على رد عناصر الحكم على هذا الشعر إلى قواعد وحيثيات ثابتة في جوهر مادته، أي أن حيثيات الحكم – التي لا يستطيعها كل أحد، ولا يقدر عليها سوى المتخصص المؤهل– هي الأساس، وليس الأساس الحكم؛ لأن الحكم يمكن أن يُلْقِي به كل أحد، ويمكن أن يختلط فيه الحكم الصحيح بالحكم الخاطئ"[1].

وعلى هذا فإن الذي يمكن أن نستخلصه هنا هو أنه لا بد للناقد الأدبي عند التصدي للحكم أن يطبق مفهوم التخصص على نحو كامل وتام، بأن يقدم تفسيرًا للعمل المنقود، وتعليلاً له بعد الحكم عليه، وهذه مهمة تتوافق مع مهمة الصرّاف، فكلاهما خبير مزود بنواحي الدربة والتمرس بالمنقود، وكلاهما –لكل هذا– قادر على تمييز الجيد من الرديء، وعلى تقديم حيثيات الجودة والرداءة.

(٢) فحص الميراث الشعري

وقد دفع وعي ابن سلام بمهمة الناقد التخصصية المنطوية على "المؤهلات الضرورية"– إلى تناول ظاهرة "الشعر الموضوع أو المنحول أو المفتعل"، الذي نسبه الرواة المتخصصون وغير المتخصصين إلى شعراء وليس لهم، وإلى أناس غير شعراء لم يقولوا شعراً قط، وقد ارتكز

---

(١) نصوص من النقد العربي ، ص١٢.

أثناء ذلك على "الإحاطة" بتراث السابقين الشعري والنقدي، وعلى مقاييس خاصة اعتمد عليها كما سنرى بعد قليل.

والحق أن هذه الظاهرة لم يبدأ النظر فيها بابن سلام، فقد نبه إلى وجودها عدد من الرواة العلماء كأبي عمرو بن العلاء (-١٤٥ أو ١٥٩ هـ) وأبى عبيدة مَعْمَر بن المثنى (-٢٠٧هـ)، والأصمعي (-٢١٠هـ)، وعبد الملك بن هشام (-٢١٨هـ) وغيرهم[١].

فأبو عمرو بن العلاء عندما فحص رثاء "ذي الأصبع العداوني" قدمه في قصيدته الضادية حيث قال :

وليس المرء في شيء من الإبرام والنقض

إذا يفعل شيئاً خا له يقضى وما يقضي

جديد العيش ملبوس وقد يوشك أن ينضي

فقد رأى أبو عمرو أن هذه الأبيات صحيحة النسبة إلى الشاعر، أما سائرها فمنحول[٢].

وتوقف أبو عمرو بن العلاء كذلك عند القصيدة المنسوبة إلى امرئ القيس التي مطلعها :

لا وأبيك ابنة العامر ي لا يدعي القوم أني أفر[٣]

ثم قال: هي لرجل من أولاد النمر بن قاسط، يقال له ربيعة بن جشم، وأولها عنده:

---

(١) مثل: المفضل الضبي ، وعامر بن عبد الملك ، وأبي عمرو الشيباني.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ٣/٩٦، ٣/١٠٦.

(٣) البغدادي: الخزانة، ١/٣٣٧-٣٣٨، والسيوطي: المزهر، ط عيسى البابي الحلبي، ٢/ ٤١٣-٤١٤.

أحار بن عمرو كأني خمر   ويعدو على المرء ما يأتمر[1]

ويُروى عن الأصمعي آراء كثيرة في تمييز الشعر المنحول من الصحيح، سواء ما ذكره في كتابه "فحولة الشعراء"، أو ما ورد في كتب العلماء الآخرين، ومن ذلك قوله: "أقمت بالمدينة زماناً ما رأيت بها قصيدة صحيحة إلا مصحفة أو مصنوعة"[2]، وقوله: "ويقال إن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه"[3]، وقوله: "أكثر شعر مهلهل محمول عليه"[4]، وقوله: "أعياني شعر الأغلب، ما أروي له إلا اثنتين ونصفًا، فلما سئل: كيف قلْتَ نصفًا؟ أجاب: أعرف له اثنتين، وكنت أروي نصفًا من التي على القاف فطولوها، وكان ولده يزيدون في شعره حتى أفسدوه"[5]، وقوله في القصيدة المنسوبة إلى الأغلب في سجاح: "إنه كان يقال: إن هذه القصيدة في الجاهلية لجشم بن الخزرج"[6]، وقوله: "الناس يروون لأمية بن أبى الصلت القصيدة التي فيها :

من لم يمت عبطة يمت هرما   الموت كأس فالمرء ذائقها

قال: "وهذه لرجل من الخوارج"[7].

---

(١) الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق تشارلس توري، دار الكتاب الجديد- بيروت، ١٩٧١.

(٢) المرزباني: الموشح ٣٤، وفحولة الشعراء: ١٣.

(٣) الموشح: ٧٤، وفحولة الشعراء: ١٣.

(٤) الموشح: ٢١٣.

(٥) طبقات فحول الشعراء: ٢/٥٧.

(٦) طبقات فحول الشعراء: ٢/٥٧.

(٧) المرزباني: الموشح ص٧٨.

ولأبي عبيدة معمر بن المثنى نظرات كثيرة في الشعر المنحول منها: أنه ذكر لعوف بن عطية التميمي أربعة أبيات أولها:

هلا فوارس رحاحان هجوتهم عشرا تناوح في سرارة واد

ثم قال : "وبقية هذه القصيدة مصنوعة"(١).

وأثبت في كتابه "الخيل" أبياتاً مطلعها:

الخير ما طلعت الشمس وما غربت معلق بنواصي الخيل مطلوب

وذكر أن هذا الشعر لأحد الأنصار، وأنه قد يحمل على امرئ القيس؛ وإن كان في موضع آخر من كتابه يقطع بأنه "لم يقله امرؤ القيس، ولكنه لرجل من الأنصار"(٢).

وذكر كذلك عدداً من الأبيات في كتابه هذا وأولها:

وأركب في الروع خيفانة كسا وجهها سعف منتشر

ونسبها إلى امرئ القيس، غير أنه قال: "وقد يخلط قوله هذا بقول النمري"(٣).

وقد عُني عبد الملك بن هشام بتحقيق نسبة النص الشعري إلى صاحبه، عند مناقشة الشعر الذي أتى به "محمد بن إسحاق". وقد طبق أثناء ذلك طريقة "الإثبات والتعقيب"، إذ نراه يثبت النص الشعري المنحول، ثم

---

(١) أبو عبيدة: النقائض ص ٢٢٨.

(٢) أبو عبيدة: الخيل، تحقيق د. محمد عبد القادر أحمد، ط القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٢٣، واسم الرجل (إبراهيم بن عمران ، السابق ١٢٣، الهامش).

(٣) السابق: ص٢٧٧.

يعقب عليه مستهدفاً نسبته إلى صاحبه، فمن ذلك: أن ابن إسحاق ذكر بيتاً نسبه إلى أعشى بن قيس بن ثعلبة :

بين الخورنق والسدير وبارق   والبيت ذي الكعبات من سنداد

فقال ابن هشام: وهذا البيت للأسود بن يعفر النهشلي في قصيدة له، وأنشدنيه أبو محرز خلف الأحمر:

أهل الخورنق والسدير وبارق   والبيت ذي الشرفات من سنداد[1]

إن هذه النظرات – وغيرها – كانت حافزاً لابن سلام على أن يفرد لظاهرة الانتحال أغلب كتابه "الطبقات"، كما حفزه على ذلك أيضاً: رغبته في أن يصفي الشعر من الشعر غير الصحيح النسبة؛ حتى لا يبقى للخلف أو الأجيال المقبلة إلا الصحيح، كما حفزه أيضاً: استهدافه "خدمة الروح العلمية؛ بإسناد كل قول إلى صاحبه، وكل شعر إلى عصره"[2].

ولخطورة هذه الظاهرة وسّع الحديث فيها، سواء في مقدمة كتابه، أو بين ثنايا هذا الكتاب، عارضًا إياها عرضًا حسنًا منظمًا مرتبًا، بأن عيّن وجودها في شكل نظري خالٍ تقريباً من النماذج الشعرية المؤيدة لقوله، ثم عرض أسبابها وبواعثها المختلفة، ثم عني بتطبيق فكرته النقدية خلال استعراض طائفة من النماذج الشعرية التي أثبت فيها الوضع والانتحال، وعلى هذا يمكن بناء تصور لموقف ابن سلام من هذه الظاهرة في نقطتين رئيسيتين :

---

(١) ابن هشام: السيرة النبوية ٩١/١، وينظر تفصيل منهج ابن هشام في كتاب الدكتور ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي من ص٣٣٥ – ص٣٤٥، طبعة دار المعارف بمصر، ١٩٧٨.

(٢) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٧٦.

النقطة الأولى: تعيينه الحاسم بوجود شعر منحول، وذلك بقوله: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف؛ وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد– إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه– أن يقبل من صحيفة ولا يروي عن صُحَفي، وقد اختلفت العلماء بعدُ في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه"[1].

إن ابن سلام في هذا النص يقرر أن ثمة شعرًا يتداوله الناس ويروونه، لا يمكن للناقد المتخصص أن يقبله؛ لأنه "مصنوع مفتعل موضوع"، أي صنعه بعض القبائل وبعض الرواة، ونسبوه إلى شعراء موغلين في القدم وليس لهم. والعلماء المتخصصون ذوو الخبرة والدربة هم وحدهم القادرون على مهمة حماية الشعر، وحصر الأشعار الضعيفة، والأشعار التي تَمثّل فيها الوضع والانتحال؛ وعلى مهمة تبصير المتلقي وتنويره، خاصة أن بعض هذا الشعر الذي يراه ابن سلام دخيلاً ينطوي على ثلاث سلبيات تسقطه:

السلبية الأول: هي "التجرد من القيمة النفعية العملية"؛ إذ لا يحتج به عالم لإثبات قاعدة لغوية أو نفيها، ولا يمكن لقارئ أو سامع أن يستنبط منه معنى مفيدًا، أو يقتبس منه مثلاً يضربه للدلالة على فكرة موجهة.

---

(١) **هجاء مقذع**: فاحش مسيء ، **نسيب مستطرف**: جديد طريف نادر، **الصحفي**: الذي يأخذ عن صحيفة، ولم يعرض على العلماء، ولم يتلق علمه بالرواية.

السلبية الثانية: هي "خلوه من القيمة الأدبية التأثيرية"، أو من المعاني المؤثرة، التي تحقق متعة، والتي تعد خاصية الشعر الجوهرية، بل خاصية الفن بوجه عام؛ إذ إن معاني المديح والهجاء، والفخر والنسيب وغيرها من معاني الشعر، لا تتعدى أصحابها، إذا لم تثبت فاعلية وأثرًا في نفس المتلقي لها: فيرضى بالمدح ويقنع، ويفزع من الهجاء ويكره، ويعجب للفخر ويُسرّ، ويهتز للنسيب ويطرب.

السلبية الثالثة: هي "افتقاده خاصية التوثيق"؛ فلم يرو عن قاطني البادية الذي يعتبرون "أرشيفًا" لحفظ الأثر الأدبي، ولم يجزه العلماء الثقات المتخصصون ويحكموا بصحة نسبته، بما يمتلكون من قوى الفحص الدقيق والملاحظة النفاذة، والخبرة بالميراث الشعري الذي اختلفوا في بعضه واتفقوا في بعضه الآخر.

النقطة الثانية: مناقشة هذا النوع من الشعر بعدد من النصوص تمثل الوجوه التالية :

الوجه الأول هو: نفي الشعر المنحول بالدليل العقلي النقلي. قال: "وكان ممن أفسد الشعر وهجنه، وحمل كل غثاء منه محمدُ بن إسحاق بن يسار– مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسير، قال الزهري: لا يزال في الناس علم ما بقي مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: (لا علم لي بالشعر أتينا به فأحمله). ولم يكن ذلك له عذرًا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرًا قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود؛ فكتب لهم أشعارًا

كثيرة وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف، أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلف من السنين؟ والله تبارك وتعالى يقول: ﴿فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا﴾، أي لا بقية لهم، وقال أيضًا: ﴿وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الأُولَى*وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَى﴾، وقال في عاد: ﴿فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ﴾، وقال: ﴿وَقُرُونًا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيرًا﴾، وقال: ﴿أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودُ وَالَّذِينَ مِنْ بَعْدِهِمْ لا يَعْلَمُهُمْ إِلا اللهُ﴾ (١).

يعمد ابن سلام في النص إلى تقرير ثلاث حقائق تتعلق بوجود هذه الظاهرة، والتدليل عليها، ونوعية الشعر المنسوب إلى الأقوام البائدة:

أما الحقيقة الأولى: فقد عني فيها بالكشف عمن أسهم في وجود هذه الظاهرة، وهو محمد بن إسحاق، وذلك بما رواه من سير وقصص ضمّنها أشعارًا منسوبة لرجال ونساء، لم يثبت أصلاً أنهم شعراء، وأشعارًا منسوبة إلى أقوام قديمة بادت وفنيت مثل: قوم عاد وثمود.

وأما الحقيقة الثانية: فيوضح فيها أنه نهض للتدليل على بطلان الأشعار المنسوبة إلى "عاد وثمود"؛وذلك بالرجوع إلى نصوص القرآن الكريم التي تفيد أن الله تعالى قد أهلك "عادًا" وأفنى "ثمود"، ولم يعد للاثنين أثر أو بقية. وإذا كانت أقوام "نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم" لا يعلم إنسان في الأرض عنهم شيئاً "إلا الله" – فإنه لا يتصور أن تكون لتلك الأقوام البائدة أشعار موثقة، صحيحة النسبة، جديرة بالتصديق.

(١) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ، ١/٨-٩.

وأما الحقيقة الثالثة: فيبين فيها أنه حدد مفهوم ذلك الشعر المنسوب إلى تلك الأقوام؛ بذكره أنه "كلام مؤلف معقود بقواف"، أي أنه فاقد لخصائص الشعر؛ من جهة كونه مجرد كلام روعيت فيه "القافية"، ولم تراعَ فيه خاصيته الجوهرية وهي "الوزن"؛ ولذلك فهو "ليس بشعر" على حد قوله.

الوجه الثاني هو: إبطاله بالأدلة العلمية: وعلى الرغم من أن ابن سلام قد أثبت بطلان نسبة ذلك الشعر بالعقل والنقل، وفساده من الوجهة الفنية– لكنه التمس أدلة علمية بعدد من النصوص، من الممكن أن تعتبر مبادئ نقدية اعتمد عليها، وذلك حين "حدد الترتيب التاريخي للشعوب" ، "ووقف على مراحل تطور العربية" ، "واستشار علم الأنساب"، وعمد إلى "الاستقراء والتتبع".

(أ) أورد عن يونس بن حبيب قوله: "وقال يونس بن حبيب: أول من تكلم بالعربية، ونسي لسان أبيه– إسماعيل بن إبراهيم صلوات الله عليهما"[1].

(ب) وقال: عن مسمع بن عبد الملك "أخبرني مسمع بن عبد الملك أنه سمع محمد بن علي يقول– قال أبو عبد الله بن سلام: لا أدري أرفعه أم لا؟ وأظنه قد رفعه"[2] –: " أول من تكلم بالعربية، ونسي لسان أبيه – إسماعيل بن إبراهيم صلوات الله عليهما"[3].

---

(١) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ، ٩/١.

(٢) رفع الحديث: إضافته إلى النبي (ﷺ) خاصة.

(٣) طبقات فحول الشعراء: ٩/١.

(ج) قال ابن سلام معقباً على ذلك: "ولكن العربية التي عنى محمد بن على اللسان الذي نزل به القرآن، وما تكلّمت به العرب على عهد النبي (ﷺ) – وتلك عربية أخرى غير كلامنا هذا"[1].

فهو يبين في هذه النصوص أنه على الرغم من أن إسماعيل أول متحدث بالعربية، لكن عربيته تلك مغايرة لعربيتنا التي نزل بها القرآن الكريم، والتي تحدث بها الناس في عهد النبي(ﷺ)– وبناء على هذا التخالف القاطع بين اللغتين، ينتفي الشعر المصوغ بعربيتنا المنسوب إلى عهد عاد، الذين لم يتكلموا عربيتنا، ولم يتكلمها من بعدهم إسماعيل. وبعبارة أخرى من المستحيل أن يقبل العقل شعراً مصوغاً بالعربية منسوباً إلى عهد عاد أو ثمود، على حين أن عربية إسماعيل الذي جاء بعد عاد– مخالفة تماماً للغة العربية في صورتها الأخيرة: لغة القرآن وعهد النبوة، التي صيغت بها تلك الأشعار المزعومة.

وفي هذا البيان نقف على مقياسين احتكم إليهما ابن سلام، وهو يمضي في إخراج هذا الشعر، وهما: "الرجوع إلى الحقيقة التاريخية" لمعرفة ترتيب الشعوب، وتطور الحضارات، فبهذا المقياس أمكن له الوقوف على تعاقب عناصر القضية، وهي: عاد– إسماعيل– عرب عصر البعثة. وقد قاده هذا المقياس إلى المقياس الثاني، وهو: "بحث لغات هذه العناصر المتعاقبة"؛ فتوصل إلى اختلاف لغة عرب عصر البعثة، عن لغة زمن إسماعيل، عن لغة عاد وثمود وغيرهما من الأقوام البائدة؛ ليثبت له في النهاية– بهذين المقياسين– وَضْع تلك الأشعار المزعومة وافتعالها.

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/١٠.

(د) ويقوي ابن سلام فكرته بنص يمثل مقياساً ثالثاً، قال: "لم يجاوز أبناء نزار في أنسابهم وأشعارهم عدنان، اقتصروا على معَدّ، ولم يذكر عدنان جاهلي قط، غير لبيد بن ربيعة الكلابي ، في بيت واحد قاله: وهو:

فإن لم تجد من دون عدنان والدا ودون معد فلتزعك العواذل

وقد روي لعباس بن مرداس السلمي بيت في عدنان، قال:

وعك بن عدنان الذين تلعبوا بمذحج حتى طردوا كل مطرد

والبيت مريب عند أبي عبد الله، فما فوق عدنان أسماء لم تؤخذ إلا عن الكتب والله أعلم بها، لم يذكرها عربي قط، وإنما كان معد بإزاء موسى بن عمران صلى الله عليه أو قبله قليلاً، وبين موسى وعاد وثمود الدهر الطويل والأمد البعيد؛ فنحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب شعراً، فكيف بعاد وثمود؟ فهذا الكلام الواهن الخبيث، ولم يَرْوِ قط عربي منها بيتًا واحدًا، ولا راوية للشعر، مع ضعف أسره وقلة طلاوته"[1].

فهو في هذا النص يحتكم إلى مقياس ثالث، وهو: "الرجوع إلى الأنساب العربية"؛ ليبطل نسبة هذا النوع من الشعر إلى عاد وثمود، فيبين أن النسب العربي كما هو ثابت عند خبراء الأنساب الذين اعتمد عليهم- مقصور على "معَدّ" بن عدنان؛ فلم تُجاوز معرفة هؤلاء الخبراء عدنان،

---

(١) السابق: ١/١٠-١١. **وزعه** عن الشيء يزعه: كفه. **والعواذل**: من العذل: وهو اللوم والزجر. **الأسر**: شدة الخَلْق والبناء. **والطلاوة**: الحسن والبهجة والقبول والرونق.

ومعد بن عدنان كان معاصرًا لموسى عليه السلام أو كان قبله قليلاً، وقد مضى زمن طويل فصل بين عهد موسى ومعد، وعهد عاد وثمود، على نحو ما يشير إلى ذلك القرآن الكريم، وما يرويه الثقات من الرواة ومتخصصي الأخبار.

وإذا ثبت ذلك فإنه لا يتصور عقلاً "أن يوجد شعر بلغة لم توجد بعد، فأول من تكلم بالعربية إسماعيل بن إبراهيم ... وإسماعيل كان بعد عاد"[1]، وعربية إسماعيل– كما ذكر ابن سلام– مغايرة لعربية هذا الشعر المزعوم، فقال: "وتلك عربية أخرى ..." فالشعر المنسوب ليس لهم، وإنما هو منحول موضوع.

وقد اعتمد ابن سلام في هذا النص على مقياس رابع، وهو: "الاستقراء والتتبع" للتراث الشعري، وهو بسبيل نفي تلك الأشعار؛ فتبين له: أنه لم يوجد شاعر جاهلي قط ذكر عدنان سوى "لبيد بن ربيعة" في بيت واحد وهو:

فإن لم تجد من دون عدنان والدا ... ودون معد فلتزعك العواذل

فهذا البيت منفرداً لا يثبت معرفة كبيرة للعرب بعهد عدنان؛ حتى نطمئن إلى وجود لغة عربية تماثل لغة تلك الأشعار المنسوبة إلى عهد عاد وثمود.

كما تبين له أيضاً أن بيت العباس بن مرداس في عدنان، وهو:

وعك بن عدنان الذين تلعبوا ... بمذحج حتى طردوا كل مطرد

---

(١) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٧٧.

مريب مشكوك فيه، لماذا؟ لأن ما فوق عدنان أو ما قبلها من أسماء مجرد أسماء مأخوذة من كتب، لا يطمئن إليها القارئ الفاحص؛ ومن ثم فهذا البيت لا يقدم معلومات صحيحة؛ لأن العرب لا يقيمون في النسب "ما فوق عدنان"؛ أي يبدأ النسابون من بعد عدنان لا من قبله، وعلى ذلك تنتفي معرفة العرب بلغة تلك الأشعار المنسوبة إلى عاد وثمود، وهما قبل "معد" الذي يؤرخ منذ عهده للعربية، التي رُوِي بها التراث الشعري، ونزل بها القرآن، وتكلمها العرب في عصر النبوة والعصور التالية.

كما تبين له كذلك أن العرب الأوائل المعروفين لم يكن لهم شعر، وإذن لا يمكن التسليم بوجود شعر منسوب إلى عاد وثمود الموغلين في القدم، ذلك الشعر الذي لا يمثل قيمة فنية؛ لضعف بنائه وقلة طلاوته وخفوت رونقه؛ فعزفت عنه الرواة.

(هـ) ويواصل ابن سلام تقوية فكرته، فيورد نصين لأبى عمرو بن العلاء، وهما :

١- "وأخبرني يونس عن أبي عمرو بن العلاء، قال: العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبقايا جرهم، وكذلك يروي أن إسماعيل جاورهم وأصهر إليهم"[1].

٢- "قال أبو عمرو بن العلاء: ما لسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف بما على عهد عاد وثمود؛ مع تداعيه ووهيه؟ فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق،ومثل ما روى الصحفيون- ما كانت إليه حاجة ولا فيه دليل على علم"[2].

---

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/١٠.

(٢) السابق: ١/١١.

يتناول ابن سلام في هذين النصين حقيقتين: الأولى: أن إسماعيل أنسل العرب كلها إلا طائفتين، هما "حمير وبقايا جرهم"، فإذا كانت عربية إسماعيل– كما سبق– غير معروفة لنا، فكيف يمكن قبول عربية آخرين– كهاتين الطائفتين– عاصروه وأصهر إليهم؟

الحقيقة الثانية: أن عادًا وثمود من اليمن، وأن لليمنيين لغة عربية مغايرة لعربية القرآن وعصر النبوة؛ ومن ثم فإن الشعر المنسوب إلى عاد وثمود موضوع؛ وينتفي نسبته إليهما.

الوجه الثالث: الحكم النهائي بانتحال هذه الأشعار: اتخذ ابن سلام في سبيل ذلك طريقتين تتعلقان بالاستدلال التاريخي، على حداثة القصيدة، وبالفحص التطبيقي للشعر المنحول :

الطريقة الأولى هي: أنه رجع إلى بدء تاريخ القصيدة العربية بهدف الاستدلال على نفي "قدمها"؛ إذ هي حديثة الشكل المعروف، وقريبة جدًا من الإسلام، وذلك بنصوص ثلاثة :

١– "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصِّدت القصائد، وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف؛ وذلك يدل على إسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتُبّع"[١].

٢– "وكان أول من قصَّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة الثعلبي في قتل أخيه كليب، وإنما سمي مهلهلاً لهلهلة شعره، كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه"[٢].

---

(١) السابق: ١/٢٦.

(٢) السابق: ١/٣٩.

٣- "كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل، ومهلهل خاله، وطرفة، وعبيد بن الأبرص، وعمرو بن قميئة، والمتلمس في عصر واحد"[١].

ومن الممكن أن نستخلص من هذه النصوص الثلاثة حقائق ثلاثة:

الحقيقة الأولى: أن القصائد الطويلة أو تطويل الشعر لم يعرف إلا في زمن قريب من الإسلام، في عهد هاشم بن عبد مناف، وعبد المطلب بن هاشم.

الحقيقة الثانية: أن التاريخ المحدد للقصيدة المعتمدة فنياً يبدأ من المهلهل بن ربيعة الثعلبي، الذي تابعه فيها شعراء من عصره، وهم جميعاً غير بعيدين عن عصر البعثة.

الحقيقة الثالثة: إذا كان شعر المهلهل بن ربيعة- الذي بدأ القصيدة في زمن قريب من الإسلام- متصفاً بالهلهلة أو الاضطراب والاختلاف، فكيف تقبل القصائد الموغلة في القدم، والتي لم توصف بمثل وصف قصائد مهلهل؟!

وأما الطريقة الثانية فهي: الفحص التطبيقي، فقد تناول نموذجًا من الشعر الموضوع بالنظر والفحص في مقدمة كتابه كما رأينا، وهو بيت العباس بن مرداس السلمي، الذي أورده في غير "معد"، وهو الجد العربي الذي لا تتعدى معرفة العرب بمن قبله، قال العباس:

وعك بن عدنان الذين تلعبوا   بمذحج حتى طردوا كل مطرد

ولم يطمئن ابن سلام إليه، فأثبت أنه موضوع، كما رأينا بطريقة علمية[٢].

---

(١) السابق: ٤١/١.

(٢) انظر ص١٠١ من هذا البحث.

وبعد الفراغ من المقدمة طبق فكرته على أشعار كل من عبيد بن الأبرص، وعدي بن زيد، وحسان بن ثابت، وأبي طالب بن عبد المطلب، وأبى سفيان بن الحارث.

فيقول في عبيد بن الأبرص: إنه "قديم الذكر عظيم الشهرة ، وشعره ذاهب لا أعرف له إلا قوله:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

ولا أدري ما بعد ذلك"[1].

ويقول في عدي بن زيد : "وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة، ويراكن الريف؛ فلان لسانه، وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير، وتخليصه شديد، واضطرب فيه خلف الأحمر، وخلط فيه المفضل فأكثر، وله أربع قصائد غرر مبرزات، وله بعدهن شعر حسن، أولهن:

أرواح مودع أم بكور؟ أنت فاعلم لأي حال تصير[2]

وقال في حسان بن ثابت: "وهو كثير الشعر جيده، وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد؛ لما تعاضهت قريش واستبت وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقى"[3].

---

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/١٣٨، ١٣٩. وديوان عبيد بن الأبرص: تحقيق د. حسين نصار، ط(١) ، البابي الحلبي، ١٩٥٧، ص١٠.

(٢) السابق: ١/١٤٠، ١٤١، ١٤٢.

(٣) السابق: ١/٢١٥. **حمل عليه**: نسب إليه وليس له. **تعاضهت واستبت**: تناهشوا ورمى بعضهم بعضاً بالعضيهة، وهي الإفك والبهتان والشتيمة.

وذكر في أبي طالب أن الناس قد طولوا في قصيدته التي مدح فيها النبي (ﷺ)[1].

وقال في أبي سفيان بن الحارث: "ولأبي سفيان بن الحارث شعر كان يقوله في الجاهلية فقط، ولم يصل إلينا منه إلا القليل، ولسنا نعد ما يروي ابن إسحاق له ولا لغيره شعرًا، ولأن لا يكون لهم شعر أحسن من أن يكون ذاك لهم"[2].

ويتبين من هذا الفحص التطبيقي لهذه النماذج أن الرواة قد نسبوا إلى هؤلاء الشعراء أشعارًا كثيرة لم يقولوها، وذلك لعدة دوافع:

الدافع الأول:هو "جهل الناس بشعر الشاعر"؛ فعبيد بن الأبرص ذهب شعره ولم يعرف له إلا بيت واحد، وأبو سفيان بن الحارث سقط شعره في الجاهلية؛ ولم يبق منه إلا القليل.

الدافع الثاني: هو "سرعة استيعاب شعر الشاعر لسهولته"؛ فطبيعة شعر عدي بن زيد يسرت على الرواة وضع أشعار مماثلة لشعره؛ إعجابًا بها.

الدافع الثالث: هو "نشوب الخلافات الشديدة بين القرشيين"؛ فعمدت كل قبيلة منها إلى نسبة أشعار كثيرة إلى حسان بن ثابت– ولم يقلها بالطبع – تدعم بها مركزها أمام الأخرى وتقويه.

الدافع الرابع: هو "العصبية الدينية"، حيث زاد الرواة وطولوا في قصيدة أبي طالب؛ حبًا له؛ حيث ساند الرسول (ﷺ) في دعوته، واعتقادًا

---

(١) السابق: ١/٢٤٤، ٢٤٥.

(٢) السابق: ١/٢٤٧.

منهم بأن إطالة القصيدة، يقدم صورة متكاملة لشخص الرسول الكريم وتبياناً لجهوده.

الوجه الرابع: عوامل الانتحال: عمد ابن سلام- بعد تقريره الحاسم بوجود الشعر المنحول، وإقامة الأدلة العقلية والأدلة العلمية عليه، ثم أصدر حكمه النهائي بإسقاطه- عمد إلى التماس عوامل انتحال هذه الأشعار ووضعها. وتدلنا نصوصه التي بحث فيها هذه العوامل، أنها تنحصر في ثلاثة:

العامل الأول: التعصب القبلي: وقد أورد ابن سلام في هذا العامل النصوص الآتية، وعددها خمسة :

النص الأول: "وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"(١).

النص الثاني: "قال عمر بن الخطاب: كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"(٢).

النص الثالث:"فجاء الإسلام؛ فتشاغلت عنه [عن الشعر] العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار- راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل؛ فحفظوا أقل ذلك؛ وذهب علم منه

---

(١) السابق: ١/٢٤.

(٢) السابق: ١/٢٤.

كثير، وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، صار ذلك إلى بني مروان أو صار منه"[1].

النص الرابع: "قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهي إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، و لو جاءكم وافرًا لجاءكم علم وشعر كثير"[2].

النص الخامس: "فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم؛ فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار؛ فقالوا على ألسنة شعرائهم"[3].

ومن الممكن أن نستخلص من هذه النصوص الخمسة سلسلة من الأفكار المترابطة والحقائق المتصلة، وهي :

(أ) للشعر في نظر العرب وتقديرهم منزلة عالية؛ حيث إنه جامع للمعارف والأحداث، يروونه ويحفظونه، أو يحفظون بعضه في صدورهم، فلم تكن قد نشأت بَعْدُ فكرة تدوين الأثر الأدبي والعلمي في الجزيرة العربية.

(ب) لهذا السبب كان العرب يعتبرون الشعر العلم الوحيد الصحيح؛ فاعتقدوا فيه وميزوه عن الفن النثري.

(جـ) انزعج العرب بعد الاستقرار السياسي وبناء الدولة؛ لضياع كثير من شعرهم الذي لم يدون؛ بفقد العديد من حفّاظه ورواته أثناء الحروب قبل الاستقرار.

---

(١) السابق: ٢٥/١.

(٢) السابق: ٢٥/١.

(٣) السابق: ٤٦/١.

(د) وجد العرب أن ما في أيديهم من أشعار ليس كثيرًا؛ فزاد قلقهم ونشط فكرهم.

(هـ) لما عمد العرب إلى مراجعة رواية الشعر بهدف جمعه وحصره وتدوينه- استقلت بعض القبائل كمية ما لديها من شعر شعرائها، الذي يتحدث عن الوقائع والأمجاد، ولم يكن لبعض القبائل إلا وقائع قليلة وشعر قليل؛ فوضع هؤلاء وهؤلاء أشعارًا على ألسنة شعرائهم؛ لتكثر الوقائع وتزداد الأشعار.

العامل الثاني: زيادات الرواة: وقد حدده ابن سلام بالنصوص الآتية:

النص الأول: قال: "ثم كانت الرواة بعد، فزادت في الأشعار التي قيلت، وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة، ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل من ولدهم؛ فيشكل ذلك بعض الإشكال"[١].

النص الثاني: قال: "أخبرني أبو عبيدة أن داود بن متمم بن نويرة قدم البصرة في بعض ما يقدم له البدوي من الجلب والميرة، فنزل النحيت، فأتيته أنا وابن نوح العطاردي، فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته، وكفيناه ضيعته، فلما نفد شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهدها، فلما توالى ذلك، علمنا أنه يفتعله"[٢].

---

(١) السابق: ٤٦/١، ٤٧.

(٢) السابق: ٤٧/١، ٤٨.

النص الثالث: قال: "وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الرواية، وكان غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار"[1].

النص الرابع: قال: "أخبرني أبو عبيدة عن عمر بن سعيد بن وهب الثقفي، قال: كان حماد لي صديقًا ملطفًا، فعرض عليَّ ما قبله يوماً "أي ما عنده من الشعر"، فقلت له: أملِ عليَّ قصيدة لأخوالي بني سعد بن مالك – لطرفة، فأملى على:

إن الخليط أجد منتقله ولذاك زمت غدوة إبله

عهدي بهم في النقب قد سندوا تهدي صعاب مطيّهم ذلله

وهي لأعشى همدان"[2].

النص الخامس: قال: "وسمعت يونس يقول: العجب من يأخذ عن حماد، وكان يكذب ويلحن ويكسر"[3].

نستخلص من هذه النصوص الخمسة أن "الصدق" أساس الرواية الشعرية وغير الشعرية، فصدق الراوي يتيح لنا قراءة شعر صحيح النسبة إلى الشاعر، وأن "الرواية الكاذبة عن الشعراء" قد أسهمت في وضع الشعر وافتعاله؛ ذلك أن الرواة قد زادوا في الأشعار التي يروونها، وهم إما رواة متخصصون، كما يحدث عندما يتولى الرواية أبناء الشاعر "النصان ١، ٢" أو أقاربه "النص ١".

---

(١) السابق: ٤٨/١.

(٢) السابق: ٤٨/١، ٤٩.

(٣) السابق: ٤٩/١.

ومن الملاحظ أن ابن سلام لم يذكر بطريق مباشر السبب الذي جعل الرواة يزيدون في الأشعار التي يروونها، ولكن يمكن استخلاصه من النصوص الخمسة، وهو ينحصر في "طبيعة الكذب" ، "أو التجرد من أمانة النقل العلمي"، التي تتملك هذا الراوي أو ذلك، فحماد "غير موثوق به" "النص ٣" و "كان يكذب" "النص ٥"، ولكن ابن سلام يضيف سببًا آخر، وهو "الحرص على مكانة الشاعر البارز ومنزلته الفنية"، حينما لا يجد الرواة إلا القليل من شعره؛ فلكي يحافظ الراوي على المنزلة الفنية لهذا الشاعر أو ذاك، ينسب إليه شعرًا ليس له، ويحمل عليه شعرًا لم يقله، كما صنع الرواة المصححون حيال طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص.

ويقول ابن سلام في ذلك: "صح لهما قصائد بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهن، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروي من الغثاء لهما ... وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذاك، فلما قلّ كلامهما حمل عليهما حمل كثير"(١).

العامل الثالث: يمكن تحديده من قراءة النص التالي لابن سلام: قال: "وكان أبو طالب شاعرًا جيـد الكلام، أبرع ما قال قصيدته التي مدح فيها النبي (ﷺ) :

وأبيض يستسقى الغمام بوجهه ربيع اليتامى عصمة للأرامل

وقد زيد فيها وطولت، ورأيت في كتاب يوسف بن سعد صاحبنا منذ أكثر من مائة سنة: وقد علمت أن قد زاد الناس فيها، ولا أدري أين منتهاها،

---

(١) السابق: ١/٢٦.

وسألني الأصمعي عنها؛ فقلت: صحيحة جيدة، قال: أتدري أين منتهاها؟ قلت: لا"[1].

ولعل ابن سلام بهذا النص يقصد أن ما أسهم أيضًا في وضع الشعر وافتعاله هو "التعصب الديني"؛ ذلك أن الرواة قد عمدوا إلى الزيادة والتطويل في قصيدة أبي طالب؛ لكونها صادرة عن عم الرسول (ﷺ)- الذي تعهده صبيًا بالرعاية، وشابًا بالمساندة؛ ولكونها تعني بمدحه وتعيين خصاله الشريفة.

ومن الممكن بناء على ما تقدم أن نتبين أن ابن سلام قد عرض لنا "نظرية في الانتحال" تتسم بالروح العلمية؛ ذلك أنه "لا يكتفي بنظرة ولا برأي، ولا بكلام مفكك منبت، بل يلم بالفكرة من أطرافها ويأخذها أخذ العلماء بالنظر والتحليل، وكيف جاءت؟ وما الذي تنتهي إليه؟[2]. وهو في سبيل ذلك لم يتكلم في هذه النظرية إلا من موقف ثابت قوي البناء، تمثل في عمق الدرس وعمق الاستقراء، فـ "درس الشعر الجاهلي لتحميصه من تلك الناحية؛ فأقر ما أقر، وأبطل ما أبطل، مستعيناً على ذلك بدراسته الواسعة للشعر ورجاله، وتغلغله في روح العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، ووقوفه على طبع كل شاعر" في هذين العصرين[3].

وبالإضافة إلى ذلك، فإن ما عمد إليه من "تحقيق النصوص"، ونصه على ضرورة نسبة النص إلى قائله، والتأكد من ذلك قبل بدء الحديث في

---

(١) السابق: ١/٢٤٤ ، ٢٤٥.

(٢) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد عند العرب ، ص٨٠.

(٣) السابق: ٨١.

الشعر، يمثل فكرة متطورة مستمرة حتى عصرنا الحديث، يأخذ بها الباحثون ويعملون في ضوئها.

ويتضح مما سبق أن الغرض الأساسي لهذا الفصل هو "الاقتصار على تحليل نصوص ابن سلام الخاصة بقضية انتحال الشعر ووضعه"؛ بهدف تأمل أفكاره عنها وتعميقها. ولم نتجاوز هذا الغرض إلى دراسة آراء نقاد مطلع هذا القرن أمثال: نولدكه، وآلورد، وموير، وباسيه، وبروكمان، ومرجليوث من المستشرقين. وأمثال: مصطفي صادق الرافعي في كتابه: تـــاريخ آداب العرب (١٩١١)، ود. طه حسين في كتابه: في الشعر الجاهلي (١٩٢٧)، ومحمد الخضر حسين في: نقض كتاب في الشعر الجاهلي، وغيرهم من النقاد. لم تقف على آراء هؤلاء؛ لأن هذا الفصل غير معني بالتتبع التاريخي المعاصر لهذه القضية، لاسيما أن هذا التتبع قد عمد إليه منذ سنوات بعض الباحثين العرب المعاصرين، مثل د.شوقي ضيف في "العصر الجاهلي"، ود. ناصر الدين الأسد "في مصادر الشعر الجاهلي".

المصادر والمراجع



المصـــادر والمراجـــع

- القرآن الكريم.
- الأسود بن يعفر النهشلي : السيرة النبوية لابن هشام.
- الأصمعي : فحولة الشعراء ، تحقيق: تشارلي توري ، دار الكتاب الجديد- لبنان ، ١٩٧١م.
- الأعشى : ديوانـــه ، تحقيق : إبراهيم جزيني ، دار الكتاب العربي- بيروت ، ١٩٦٨م.
- امرؤ القيس : ديوانـــه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ١٩٥٨م.
- أمية بن أبي الصلت : ديوانـــه- بيروت ، ١٩٣٤م.
- البغدادي:خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب،المطبعة السلفية، ١٣٤٧هـــ.
- حماد الراوية : طبقات فحول الشعراء لابن سلام.
- خلف الأحمر : طبقات فحول الشعراء لابن سلام.
- ذو الإصبع العدواني : الأغاني للأصفهاني.
- ربيعة بن جشم : الخزانة للبغدادي.
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : محمود شاكر ، ط المدني- القاهرة ، ١٩٧٤م.
- السيوطي:المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عيسى البابي الحلبي، ط (٢).
- شوقي ضيف(د): العصر الجاهلي، دار المعارف ، ط (٨) ، ١٩٧٤م.
- طرفة بن العبد : ديوانـــه ، تحقيق : د. علي الجندي ، الأنجلو المصرية ، ١٩٥٨م.

- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة- بيروت.
- طه حسين (د) : في الشعر الجاهلي، طبعة دار الكتب، ١٩٢٧م.
- عبد الملك بن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ط مصطفي البابي الحلبي ، ١٩٣٦م.
- عبيد بن الأبرص : ديوانــه ، تحقيق : د. حسين نصار ، ط (١) ، البابي الحلبي ، ١٩٥٧م.
- أبو عبيدة معمر بن المثنى: النقائض، طبعة الصاوي- القاهرة، ١٩٣٥م.
- أبو عبيدة معمر بن المثنى : الخيل ، تحقيق : د. محمد عبد القادر- القاهرة ، ١٩٨٦م.
- عدي بن زيد : طبقات فحول الشعراء لابن سلام.
- أبو عمرو بن العلاء : الأغاني للأصفهاني.
- أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة دار الشعب- القاهرة.
- لبيد بن ربيعة: ديوانه، تحقيق : د. إحسان عباس- الكويت ، ١٩٦٧م.
- محمد الخضر حسين: نقض كتاب في الشعر الجاهلي- القاهرة، ١٩٢٧م.
- محمود شاكر : هامش طبقات فحول الشعراء.
- محمود الربيعى (د) : نصوص من النقد العربي ، دار المعارف ، ط (١) ، ١٩٧٤م.
- مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب- القاهرة،١٩١١م.
- ناصر الدين الأسد (د) : مصادر الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨م.
- يونس بن حبيب : طبقات فحول الشعراء لابن سلام.

الفصل الثالث
تكوين النص الشعري
عند حازم القرطاجني
(-٦٨٤ هـ)



الفصل الثالث

تكوين النص الشعري

عند حازم القرطاجني

يتردد في المصادر الأدبية العربية القديمة، عدد من الأفكار النقدية التي تعنى بفحص بناء النص الشعري، وتلفت النظر إلى تكوينه: Composition، من حيث التماس العناصر المشكلة لمرحلتين أساسيتين من مراحل إنشاء القصيدة، وهما: التخلق المسبب، والتنفيذ الواعي، على نحو ما يظهر عند نقاد المشرق: كبشر بن المعتمر في "صحيفته"، والجاحظ في "البيان والتبيين"، وابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، وابن طباطبا العلوي في "عيار الشعر"، وابن سنان الخفاجي في "سر الفصاحة"، والفارابي في "قوانين صناعة الشعراء"، وغيرهم. وعند نقاد المغرب مثل ابن عبد ربه في "العقد الفريد"، وابن رشيق في "العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده"، وحازم القرطاجني في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

وفي تقديري أن الحديث عن نظرة هذا الناقد أو ذاك في النص الشعري، بل النص الأدبي عامة- ينبغي أن يخضع لما يسمى بـ "القراءة المتأنية أو الفاحصة[1]" Close Reading، التي تقصد في جوهرها إلى تغليب مثول النص النقدي أمام عينيّ الفاحص، واستنطاقه بوعي نقدي خاص به؛ عن طريق قراءة متعمقة "تكشف عن العلاقات الكائنة فيه، وتضيء جوانبه من الداخل لإضاءة تكشف عن معناه الأدبي"، وبثقافة "لا تعلن عن نفسها في نحو مباشر فج، وإنما تعلن عن نفسها في صورة فهم أفضل للنص الأدبي (والنقدي) أو منحى أدق في تحليله، أو تقدير أعدل به"[2]؛ وبذلك لا تطفو المعلومات النقدية فوق النص موضع الدراسة، بل يجب أن تنخرط في نسيجه، وتظهر آثارها في كيفية التناول وطريقة الفحص.

وإذا كان لكل نص نقدي ناضج- وكذلك كل نص إبداعي يتصف بهذه الصفة- صوته المتميز وخصوصيته المنفردة، فإنه من غير الطبيعي أن تستخدم القواعد الجاهزة الموروثة، والمبادئ المقررة سلفًا استخدامًا تغليبيًا، توصف وتحلل ظواهر النص في ضوئها؛ لأن الناقد الحق هو الذي يجتهد في إبراز خصائص النص المدروس، وتعيين إمكاناته دون أن يأخذه الحديث في غيبة منه، وهو الذي كما يقول مدليتون مرى Middleton

---

(١) الدكتور محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، طبعة ١٩٧٣، ص١٩٤. ومقدمة كتاب حاضر النقد الأدبي "مقالات في طبيعة الأدب"، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٧٥، ص١٢، ١٣.

(٢) الدكتور محمود الربيعي : مجلة العربي (الكويت) ،عدد فبراير١٩٨٦، ص١٢ (الناقد العربي في مفترق الطرق).

Murry: "يتوارث إحساسًا بأن الصوت الداخلي هو الملجأ الذي ينبغي أن يلجأ إليه آخر الأمر"[1]، ذلك أن أهمية المبادئ العامة والتقاليد الثابتة والقواعد المقررة في النقد، ترجع إلى كونها مرتكزات وثوابت، لكنها لا تغني عن ذلك الصوت الحميم، ولن تمنع سؤالاً مثل "وما حاجة الإنسان للمبادئ وعنده الصوت الداخلي؟"[2]، الذي يكون أساس ميل هذا الناقد أو ذاك إلى نص بعينه؛ مما يجعله في حالة نشاط إيجابي "صادق" متعدد التساؤل في صدق أيضًا، من جهة أن "الإنسان الذي يسائل نفسه في صدق يسمع أخيرًا صوت الله[3]، على حد تعبير ت.س. إليوت: Eliot.T.S، فهذا الإحساس بالصوت الداخلي، أو توظيفه حال عملية الفحص، هو الذي سيفرض نظرته أو فلسفته الخاصة حينئذ في التكوين والبناء، حتى لو تلاقت مع جهد صاحبه جهود نقاد آخرين في بحث ذات الظاهرة.

وإذا احتكم الدارس الفاحص إلى هذه النظرة الخاصة حال وقوفه على آراء نقاد المشرق، وآراء نقاد المغرب–فإنه سيجد اختلافًا بين ما قاله هؤلاء وهؤلاء في صنعة الشعر، وما قاله فيها ناقد متأخر عنهم هو حازم القرطاجني (–٦٨٤هـ). وقد يراهم متفقين معه في الرؤية، ولكن جوهرها سيظل– رغم هذا– محتفظاً بالخصوصية والتميز.

وتتمثل خصوصية رؤيته في أنه بحث صنعة النص في تكوينين أساسيين، يشتمل كل منهما على "خبرات" متمايزة، وإن كانت متصلة مترابطة فيما بينها.

---

(١) ت.س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، الأنجلو المصرية ، د.ت، ص٢٦.

(٢) السابق: ص٣٠.

(٣) السابق: ص٢٨. والدكتور إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، ص١٧.

"فالتكوين الأول" يضم أربع خبرات للشاعر: يمكن أن نطلق عليها ابتداء "الخبرات المهيئة الممهدة"، أو قوى تخلق النص معنى ولفظًا وتراكيب قبل صياغته، وهى: الخبرة بالبيئة، والخبرة اللغوية، والخبرة النفسية، والخبرة التوثيقية. وهذه الخبرات أصيلة وأساسية من حيث إنها تتعاون في اتصال وتعاقب،على جعل الشاعر ينطلق انطلاقًا صحيحاً في التعبير عن تجربته المقصودة.

أما الخبرة الأولى فهي: "الخبرة بالبيئة": التي ينشأ وينمو فيها الشاعر. وقد عناها حازم القرطاجني بقوله: "النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة"[1].

ويقصد حازم القرطاجني بذلك أن ثمة عواملَ ومقوماتٍ يجب أن تتدخل في اختيار البيئة ذات تأثير "فسيولوجي" أو مادي، مثل اعتدال الطبيعة الحافلة بأنواع الغذاء وألوان الطعام الجيد، فينتقى حينئذ الحرمان المادي؛ مما يجعله ذلك متفرغًا ومهيئًا من الناحية "السيكولوجية" أو النفسية لرؤية مظاهر الجمال، ورصد أدلة الإبداع الطبيعي المحيطة به. وهذا بدوره يؤدي إلى الكشف عن المعاني الشعرية التي تتعلق بطاقة الخلق لديه، وهى الطبع أو الموهبة الفطرية المتمكنة في نفسه.

ومن البين أن مجموع هذه المؤثرات المتعاقبة تؤثر في الشاعر الناشئ جسميًا ونفسيًا؛ بأن تدركها حواسه، وتعيها نفسه، ويختزنها طبعه

---

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي- بيروت، الطبعة الثانية، ص٤٠.

صورًا واضحة المعالم، وتكون قابلة للاستخدام والتوظيف حينما يستدعيها حال عملية صوغ الشعر في المستقبل؛ إذ إن قوة الطبع عندئذ هي "استكمال النفس في فهم أسرار الكلام ... فإذا أحاطت بذلك علمًا قويت على صوغ الكلام عملاً"(١).

كما أن مجموع هذه المؤثرات يمثل تهيئة تدفع "طبع الناشئ إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام، وحسن الروية في تفضيله وتقديره، ومطابقة ما خارج الذهن به، وإيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقعه، حتى يكون حسن النشء مشبهًا حسن نشء المتكلم به"(٢). ويريد بذلك بيان أن حصيلة هذه المؤثرات تؤدي إلى كمال قوة الطبع أو الموهبة المتمكنة؛ فينشأ عن هذا الكمال عمل من الشاعر ينحصر في دقة اختيار اللفظ الملائم للمعنى أو الغرض الشعري، وصحة التركيب وسلامته، والتوزيع العادل للقيم الجمالية على وحدات الصياغة وأجزائها؛ قصداً إلى إحداث التأثير في المتلقي.

ولكن حازمًا ما يلبث أن ينص على أنه ليس من الضروري أن يكون هذا النوع من الخبرة سبباً في نضج قوة الطبع الدافعة إلى حسن الصياغة وسلامتها؛ وذلك لأنه "قد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو، وذلك بأن تستجد الأهوية للناشئ، وترتاد له مواقع المزن ومواضع الكلأ والنبات الغض، ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوح كلأه ويغيض ماؤه"(٣).

---

(١) السابق: ص١٩٩.

(٢) السابق: ص٤٠ – ٤١.

(٣) السابق: ص٤١. **تستجد**: تتحول ميوله. **ولا يخيم به**: لا يجذب إليه. **يصوح**: ييبس ويجف. **يغيض**: ينقص.

ويعني حازم بذلك أن مقومات الطبيعة الحسنة من اعتدال الجو، وجريان الماء الصافي، ووفرة الخضرة الممتعة للنظر، ومثول ألوان الغذاء الجيد- لا تمثل قاعدة ثابتة لإنضاج الطبع (أو لتتميم الموهبة)، فقد لا تؤثر هذه المقومات فيه، بينما قد تنهض بذلك مقومات طبيعية مضادة لها، كحرارة الجو أو برودته بدلاً من اعتداله، وجفاف الزرع والنبات بدلاً من ترعرعه وازدهاره، ونقص الماء أو انعدامه بدلاً من تدفقه وجريانه.

ومعنى هذا أن الباعث على صوغ الشعر ليس عادة ثابتة، بل إن الباعث عليه مجرد حالة ترافق عملية الإبداع، التي قد تختلف من شاعر إلى آخر. وقد سبق ابن قتيبة (-٢٧٦هـ) حازمًا في طَرْق هذه الناحية؛ بإثباته أن كُثَيِّر عزة كان إذا صعب عليه قول الشعر يطوف "بالرباع المخلية، والرياض المعشبة"[(١)]، كما سبقه أيضًا ابن رشيق (-٤٥٦هـ) بقوله في الفرزدق إنه "كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليًا منفردًا وحده في شعاب الجبال وبطون الأدوية والأماكن الخربة الخالية؛ فيعطيه الكلام قياده"[(٢)]. ويقول في أبي نواس: "قيل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسًا بين الصاحي والسكران صنعت، وقد داخلتني النشوة والأريحية"[(٣)].

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، القاهرة، ط الثالثة ١٩٧٧ ، ص٨٥.

(٢) ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٤، ٢٠٧/١.

(٣) السابق: ٢٠٧/١.

فمن البين أن لكل شاعر من هؤلاء حالةً خاصة لا تتفق مع الحالة الخاصة بالآخر[1]. وكل واحدة منها تمثل مثيرًا لديه قادرًا على صوغ تجربته، مهما كانت طبيعة هذه الحالة، سواء أكانت مقبولة مستساغة عند غير الشعراء أم كانت ممجوجة منفرة تأباها نفوسهم وأذواقهم. ولعل هذا المعنى يفسر قول هؤلاء النقاد، وقول سبندر Spender عند حديثه عن صنعة القصيدة The Making of Apoem أن الشاعر الإنجليزي شيلر Schiller: "اعتاد أن يشم رائحة التفاح الفاسد في أثناء نظم القصائد"[2].

وتتوافق هذه الأفكار مع تعليل حازم لهذه الظاهرة بقوله: "فإن الطباع الناشئة أيضًا على هذه الحال-وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة- جارية مجرى تلك في سداد الخاطر، والتنبه لما يحسن في هيئات الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن"[3]، ويريد بهذا التفسير التأكيد على أن مظاهر "البيئات الطبيعية" المعتدلة لها دور في تشكيل طاقة الخلق عند الشاعر، وعلى أن البيئات الفاقدة لهذه المظاهر تتدخل أيضًا بالإيجاب في تشكيله وتنميته. ولكن ثمة خاصة تميز طاقة شعراء البيئات الأولى عن طاقة شعراء البيئات الثانية، وهي "الاختصاص" بصواب الفعل الذهني،

---

(١) د. حسن البنداري: نظرية الإبداع الشعري عند النواجي، حولية آداب عين شمس ع ١٩٩٦. وأبو تمام ووصيته للبحتري، مقدمة في صناعة النظم والنثر للنواجي، مكتبة الحياة- بيروت، ص٤١، ٤٢.

(٢) د. مصطفي سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف. ود. يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس- بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، ص٦٦. ود. حسن البنداري: الخطاب النفسي، الأنجلو، ٩٣ ص٥٥.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٤١.

الذي يجعل الشاعر قادرًا على التمييز بين الجيد والرديء من المعاني والألفاظ عند الصياغة.

وأما الخبرة الثانية وهي: "الخبرة اللغوية": فهي التي تكتسب عن طريق "الترعرع بين الفصحاء الألسنة، المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان"[1]. أي ضرورة وقوف الشعراء الناشئين على الأداء اللغوي الفصيح الصادر عن فصحاء بيئتهم، والإصغاء الدقيق إلى ما ينشدونه من أشعار لهم أو لغيرهم؛ تدريبًا لآذانهم على جوهر العمل الشعري وهو "الوزن".

فهذه الخبرة تعتبر مهيئاً ضرورياً يوجه قوة طبع الناشئ "لحفظ الكلام الفصيح وتحصيل المواد اللفظية، والمعرفة بإقامة الأوزان"[2]. ويعني هذا أن فاعلية قوة الطبع الخلاقة رهن بتحقيق إجراءين متصلين من قبل الشاعر الناشئ: هما حفظ المادة اللغوية، واستيعاب أساليبها؛ فيتم له حينئذ الثراء اللغوي الذي يمكنه من التعرف على أساس الصنعة الشعرية وهو الوزن، الذي ينبغي أن يوظف توظيفًا ملائمًا للمعنى المستهدف.

وأما الخبرة الثالثة وهي: "الخبرة النفسية": فتشتمل على إحساس بفعل آني هو "الأطراب" وإحساس بفعل مستقبل هو "الآمال". فيجب أن يدرب الشاعر الناشئ على الإحساس بالأطراب أو بما هو كائن حاضر؛ ليستوعب مثيرات الحنين النفسي إلى من يحبه من البشر، وإلى ما يحبه من غيرهم؛ وليتعرف على الإحساس بالانفعال الناتج عن الفراق والحرمان،وأن يدرب على الإحساس بالآمال،أو بما هو متوقع حدوثه.

---

(١) السابق: ص٤١.

(٢) السابق: ص٤١.

ويمكن للشاعر بذلك أن يتعرف على كيفية توجيه رغباته وميوله، تجاه النافع من الأمور الممكنة، والمتوقع وقوعها في المستقبل، والعمل على تحقيقها على أساس تلك الرغبات. يقول في ذلك: "وكانت البواعث تنقسم إلى أطراب وآمال، وكان كثير من الأطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال تعلق بخدام الدول النافعة"[1]. فكلا الإحساسين يعدان مظهرين لبواعث قوية تنضاف إلى الطاقة الخلاقة عند الشاعر؛ فتجعله يصوغ شعره صياغة حسنة.

ولا يمنع هذا التقسيم الثنائي للبواعث من افتراض وجود قسم ثالث، أو عدد من الأقسام لم يشر إليها حازم القرطاجني، فثمة حالات كالحزن والأسى والشجن والغضب والقلق ... في مقابل الأطراب، ومثل حالات اليأس والقنوط والتعاسة والإحباط والخوف، في مواجهة الآمال. وهذه كلها بواعث تتضمنها الخبرة النفسية. ولكن من الممكن القول إن حازمًا لم يفته ذلك، فربما قصد أن هذه البواعث المتروك ذكرها، وغير المنصوص عليها في نصه النقدي- تندرج تحت الوجه السلبي لكلا القسمين.

تعني الخبرة الرابعة وهي: "التوثيقية": بضرورة إفادة قوة الطبع بالثقافة المتصلة باللفظ المستعمل، وبالمعرفة المتعلقة بالمعنى المصوغ؛ حتى يمكن إيجاد "الاطمئنان" النفسي لدى الشاعر والمتلقي معًا، وذلك أنه "لما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفًا أو تشبيهًا أو تاريخًا- احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة

---

(١) السابق: ص٤١ - ٤٢.

والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال"[1].

ويقصد حازم بذلك إلى أن من الضروري بعد حصول الشاعر على الخبرات الثلاث (البيئية- اللغوية- النفسية) المتقدمة أن يقف على الأدوات أو المعرفة الواضحة بـــ"العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني"[2]، حتى تكون معرفته بالعلمين ركيزته التي تحقق للمعاني الشعرية الصحة وتجنبها الوقوع في الخطأ، وللألفاظ الدقة والسلامة، والإحكام؛ فيستمد منها الوصف الملائم، والتشبيه المناسب، والمعلومات الصائبة. وتمده- بدورها- بالقدرة على "التمييز بين المتشابهات" من القضايا والأشياء؛ فتنجو صيغه الشعرية من الخلط والاضطراب"[3].

ومن الملاحظ أن هذه الخبرات الأربع تلتقي على هدف واحد، وهو العمل على تكوين (الطبع الجيد) أو الموهبة الناضجة، ذلك أن تعبير

---

(١) السابق: ص٤٢.

(٢) السابق: ص٤٠.

(٣) فكرة "التمييز بين المتشابهات" قريبة من فكرة محمد بن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء) الخاصة بالحث على ضرورة وجود الخبير المدرب، الذي يفرق بين المتشابهات في مجالات الأصوات والألوان والعينيات المحسوسة، في مقابل الناقد المتخصص الذي يلاحظ الفروق بين الأشعار الجيدة والأشعار الرديئة، وإن كانت فكرة حازم القرطاجني-هنا- خاصة بصميم العملية الإبداعية، وعلى أية حال فإن هدف الفكرتين واحد، وهو: إضافة الحس النقدي إلى طاقة الشاعر المبدع.

ينظر: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، ط المدني، ١٩٧٤، ٥-٧. والدكتور محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي، دار المعارف بمصر، ط الأولى صفحات١٠، ١١، ١٢، ١٤.

الشاعر عما اختزنه طبعه من خبرات طبيعية ولغوية ونفسية وتوثيقية "تثقيفية"- يحتاج إلى وعي بخصائص المعاني التي يزمع (الشاعر) استخدامها بما ينطوي عليه من مثيرات مختلفة، وإلى وعي بتقاليد الألفاظ التي تناسب هذه المعاني من حيث الملائمة والتشابه بين الموقف المعنوي والصورة اللفظية.

وقد ربط حازم القرطاجني تحقيق هذه الخبرات "بطيب البقعة، وفصاحة الأمة، وكرم الدول، ومعاهدة التنقل والرحلة"[1]؛ قاصدًا بذلك الربط بيان أن البقعة أو البيئة الطيبة التي نشأ الشاعر فيها واكتمل، تعينه على الوعي بالمعاني والتفنن فيها: "فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة"[2]، ومخالطة أهل الفصاحة تجعله بارعًا في اختيار الألفاظ المناسبة، وتشجيع الدولة له بالمال والرعاية يدفعه إلى الإجادة، والحرمان من الأحباء وفراقهم يدعو إلى التفنن في التعبير عن ألم الفراق.

والتكوين الثاني: يختص بتنفيذ صنعة الشعر: فقد بحث حازم القرطاجني قوى هذه الصنعة أثناء عمل الشاعر في القصيدة من وجهتين تتعلقان بـــ"قوى طاقة الشاعر"، و"مبادئ تجويد صنعة الشعر".

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٤٢.

(٢) السابق: ص٤٢. من الواضح أن ربطه براعة الشاعر في توظيف المعاني بالبقعة الفاضلة المتميزة بالجمال يمثل اتجاهًا غالبًا في عملية الإبداع، ولكنه لا يشكل قاعدة ثابتة ملزمة، ذلك أن للبقعة المضادة الرديئة دورها أيضًا في الإجادة والبراعة، وهناك من الشعراء من أثارته المناطق الجرداء والبيئات الخالية من الجمال، مثل كثير والفرزدق كما تبين.

والوجهة الأولى: صنعة الشعر: وهي قوى طاقة الشاعر؛ فتتولى التنبيه على أهمية القوى المُشكِّلة لطاقة الشاعر الخلاقة، وهي القوى "الحافظة، والمائزة، والصانعة". أما عن "القوة الحافظة" فقد حدد مفهومها ودورها في التشكيل بقوله: " أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازًا بعضها عن بعض، محفوظًا كلها في نصابه، فإذا أراد مثلاً أن يقول غرضًا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك- وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود. فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها. وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات غير منتظمة التصور، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك".

ويتبين من تحديده مفهوم هذه القوة أنها ليست إلا الذاكرة الواعية التي تخزن ما يقع عليه بصره من صور متنوعة، وما تشعر به نفسه من معانٍ مختلفة تثيرها هذه الصور. حقًا إن هذه الخاصية غير مقصورة على الشاعر؛ إذ هي إنسانية عامة يشترك فيها الناس جميعًا، ولكنها لدى الشاعر خلاقة أو صانعة أخيلة فنية؛ من حيث قدرتها على مدّ وعيه بصورة الأشياء مرتبة- لا الأشياء نفسها- كما وقعت في عالم الواقع والحقيقة، أثناء استهدافه الغرض المعين، كالمديح والنسيب مثلاً- فيتمّ له من ثم الوضوح والانتظام؛ فلا تختلط عليه الصور المخزونة ولا تتشابه.

وفي هذه الحالة يكون الشاعر "كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده، فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء- عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه، فأخذه منه ونظمه، وكذلك

من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه"[1].

وتهدف هذه المقابلة بين ناظم الجوهر الخبير المتذكر لمواضع جواهره، والشاعر الشديد الحفظ- إلى التأكيد على أهمية صفاء "الذاكرة الواعية"، التي تعين كُلاً منهما على الاختيار الصحيح، فكما أن هذه القوة تجعل الجواهري عالماً بأماكن جواهره المحفوظة، فينتقي منها في سهولة؛ لينظمه في العقد، على نحو من التلاؤم والتناسب- فإنها كذلك توجه الشاعر إلى "المخزون" من المعاني والألفاظ والصور؛ فيلتقط منه ما يتوافق مع غرضه، الذي يقيم عليه شعره في ترتيب وتنظيم بميزان خياله حينئذ بالصفاء.

---

(١) السابق: ص٤٣ ، وتبدو هذه الفكرة قريبة جزئيًا من فكرة عبد الله بن المقفع، حيث تناول مسألة الجمع بين المتشابه والمتوافق في عمل كل من ناظم الجوهر والأديب، فنص على أن عمل الأديب "ليس زائدًا على أن يكون كصاحب فصوص، وجد ياقوتًا وزبرجدًا، فنظمه قلائد وسموطًا وأكاليل، ووضع كل فص موضعه، وجمع إلى كل لون شبهه؛ مما يزيد بذلك حُسنًا"، من كتابه (الأدب الكبير والأدب الصغير)، دار الجيل-بيروت، ص١٢٦، ١٢٧.

وهي قريبة أيضاً من فكرة ابن طباطبا الذي أراد أن يكون الشاعر "كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأنه يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها". من كتابه (عيار الشعر)، تحقيق: الدكتور محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية، طبعة ١٩٨٠، ص٢٠.

ويبدو أن حازمًا القرطاجني قد استند في صوغ فكرته على هذين النصين، ولكن يبقى أنه جعل فكرته رغم ذلك نقطة انطلاق إلى تناول أساس الإبداع الشعري، وهو الخيال أو التخييل.

وإذا كانت قوة الذاكرة سببًا في صفاء الخيال الشعري، فإن "الخيال المعتكر" أو غير الصافي ليس إلا ثمرة ذاكرة ضعيفة وحافظة واهية. ويشير حازم القرطاجني إلى ذلك بقوله: "والمعتكر الخيالات كناظمٍ تكون جواهره مختلفة، فإذا أراد حجرًا على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما يقع على البغية فنظم في الموضع غير ما يليق به، والمعتكر الخيالات في هذه أجدر بطول السدر؛ لكون الأشياء في الحسن أوضح من التي في التصور والذهن"(١).

إن هذه المقابلة تنص على أن ضعف هذه القوة يؤدي إلى صعوبة البحث عن المطلوب المناسب، سواء أكان الباحث عنه جواهريًا أم كان شاعرًا. وإذا تم العثور عليه فإن كلا منهما– بسبب هذا الضعف– يوظفه في غير موضعه. وتبدو المشكلة حادة بالنسبة للشاعر "المعتكر الخيال"، حيث يكون أشد حيرة؛ لأن العناصر المُشكِّلة لهذه القوة أقل وضوحًا في التصور والذهن، بمعنى أن الإحساس بوجودها الواقعي أبرز من الإدراك الذهني أو الفني لها، وهذا يعني أن ثمة قاعدة يجب أن تراعى في هذه الحالة، وهي الحذر من أن تكون "الأشياء التي في الحس أوضح من التي في التصور والذهن"(٢).

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٤٣.

(٢) السابق: ص٤٣. هذا التحذير يدني فكرة حازم القرطاجني– هنا– من فكرة المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو، حيث فرق أرسطو بين الحقيقة أو الشيء الواقعي المادي ، وبين صورة الحقيقة أو صورة هذا الشيء الواقعي المادي ، والعمل الفني (قصيدة أو قصة أو مسرحية) يعني أساساً بتصوير الحقيقة– بعد أن تمثلها الذهن واستوعبها– في صياغة

وثمة قوة ثانية تنشأ عن فاعلية "الذاكرة الواعية"، وهي "القوة المائزة". التي تختص بالتمييز بين العناصر التي انتقاها الشاعر من الذاكرة الواعية، حيث يعمد إلى توظيف الملائم للغرض الشعري المعالج بعد أن يفرق بين ما يليق بهذا الغرض وما لا يليق به، ومن ثم يكون قادرًا على حسن الاختيار وسلامة الانتقاء من مخزون القوة الواعية، يقول حازم: "والقوة المائزة هي التي يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح"[1].

ومن الطبيعي أن ينتج عن التعاقب السببي لهاتين القوتين قوة ثالثة، وهي "القوة الصانعة"، فهي نتيجة أو استجابة للإجراء الذهني في القوة الحافظة والإجراء العملي في القوة المائزة. وقد حددها بقوله: "هي التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة"[2].

ويقصد بهذا التحديد أن يبين أن نشاط القوة الصانعة، يتعين في نهوضها بإحكام النص وربطه، عن طريق ضم بعض الصيغ المنفردة، إلى

جديدة مخالفة لما كانت عليه الحقيقة أو الواقع المادي. وينظر: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة العربية، ط(٤)، ١٩٦٩م.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٤٣.

(٢) مثل أبي هلال العسكري، فقد قال: "وتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام (يقصد الشعر والنثر)، وهو من أحسن نعوته. وتكون= الكلمة منه موضوعة مع أختها مقرونة بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام" من كتاب (الصناعتين)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي ، الطبعة الأولى، ١٩٥٢، دار إحياء الكتب العربية، ص٤١، ٤٢.

صيغ جزئية أخرى تقتضيها وتتطلبها، وضم عدد من التراكيب والأساليب إلى أخرى تتوافق معها، وعن طريق مراعاة تحقيق نمو الفكرة واتصالها التدريجي بما بعدها من أفكار. ويكون الشاعر بذلك قد نفذ فكرة النقاد الذين سبقوا حازمًا القرطاجني، وهي تحقيق "التئام الشعر وترابطه"[1]، عقب الفراغ منه.

ولم ينص حازم القرطاجني على فاعلية هذه القوى المتصلة المتعاقبة إلا ليحدد عناصر "الطبع الجيد"، أو الموهبة الشعرية الخلاقة، القادرة على صوغ الشعر صياغة جيدة. يقول: "وهذه القوى التي هي: الحافظة، والمميزة، والصانعة، وما جرى مجراها في احتياج الشاعر أن تكون موجودة في طبعه ... هي المعبر عنها بالطبع الجيد في هذه الصناعة"[2].

والوجهة الثانية: تعني بتجويد صنعة الشعر في تطبيق الشاعر لعدة مبادئ، منها مبدأ "الرويّة" الذي يعد عاملاً مكملاً لتجويد هذه الصنعة؛ لكونه ينشد تنقيتها وتصفيتها؛ ليصل بها إلى ذروة الكمال الفني، وقد نص على هذا المبدأ في مجال المقارنة بين المرتجل والمروي، فقال: "ومآخذ القول في الارتجال قريبة سهلة؛ لكون ضيق الوقت يمنع من بُعْد المذهب في ذلك ... يتخيل المرتجل ما يريد أن يقوله في وصف الشيء، ثم يأخذ في نظم ذلك الشيء ... ويتسامح في كثير مما يتأنق فيه المروي، ويقبل مما لا يقبله المهذب المنقح؛ لضيق الوقت عليه واتساعه على ذلك، فأما

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٤٣.

(٢) السابق: ص٤٣.

الرويّة فإن المباحث فيها كثيرة والمذاهب بعيدة؛ لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة، من بناء الكلام على أصناف محاسن الألفاظ والمعاني، وإبداع النظم والتأنق في إحكام الأسلوب"(١).

وتبين هذه المقارنة بين طبيعة عمل "المرتجل" وطبيعة عمل الشاعر، الذي يقول الشعر بعد تأمل وطول النظر– التأكيد على مبدأ "الروية"؛ لتجويد الصنعة الشعرية في جميع مراحل عملية الإبداع؛ كما تبين بهدفيها الذهني والعملي، أن ثمة أساسًا لهذا المبدأ وهو "التريث الزمني"، الذي نص عليه من قبل (في القرن الثالث هـ) عدد من نقاد المشرق، مثل: بشر بن المعتمر في "صحيفته"، والجاحظ في "البيان والتبيين"، وابن قتيبة في "الشعر والشعراء"(٢)، وإن كان حازم القرطاجني

---

(١) السابق: ص٢١٣ – ٢١٤.

(٢) نبه بشر بن المعتمر الأديب على مراعاة مبدأ "التريث الزمنى" عند التماس الصنعة الجيدة. قال: "فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصناعة على عرق". ينظر النص في (البيان والتبيين) للجاحظ ١/ ١٣٨، و(كتاب الصناعتين) لأبى هلال العسكري ١٣٥، و(العمدة) لابن رشيق ١/١٨٦.

فهو ينص على استدعاء الطبع وترويضه عندما يتأبى ويستعصي- بعامل الزمن،بأن تترك الصنعة فترة زمنية،حتى تستعاد هذه القوة المتأبية.

ويذكر الجاحظ هذا المبدأ في معرض تصديه لقيمة الإنتاج الشعري عند الشع "الحوليين"، فيقول: "من شعراء العرب من كان يدع القصيدة= تمكث حولاً كريتًا و طويلاً يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه؛ اتهامًا لعقله وتتبعًا على من كتاب البيان والتبيين ٩/٢، فهو هنا ينص على أن هذا المبدأ يتيح لشاعر ال

(في القرن السابع هـ) قد عمد إلى تقنينه وتقعيده بأسلوب المقارنة التوضيحية.

وتعني هذه المقارنة أنه إذا كان "المرتجل" لشعر ما لا يتوقف للنظر فيما قاله؛ لأنه خاضع لمطلب انفعالي سريع في زمن قصير لا يسمح بالنظر المتأني والمراجعة البطيئة- فإن الشاعر المروي خاضع لموقف مضاد يعمل فيه النظر في عزلة- منفردًا أو مخالطًا- في زمن أطول. وهو في هذه الحالة مرتبط بنهج يعمل في ضوئه، وهو البطء والتأني في صنعته.

ويترتب على اختلاف النهج عند الشاعرين أن الأول (المرتجل) "يتسامح في كثير مما يتأنق فيه المروي"، ويقبل كثيراً مما لا يقبله المهذب لضيق وقته، وأن الثاني (المروي) يذهب إلى غير ذلك؛ لكون الزمن في صالحه "يتسع لطلب الغايات المستطاعة"؛ ومن ثم اتجه عمله في النص إلى بنائه على قيم جمالية بارزة، والتماسه الأسباب التي تحكم النص وتربطه، وبعبارة حازم القرطاجني بناء الشعر على "أصناف محاسن الألفاظ والمعاني" وإبداع النظم، والتأنق في إحكام الأسلوب".

المتأمل أن يختبر صياغة القصيدة خشية التزيد والانحراف، وقد وسع ابن قتيبة هذه الفكرة وفصلها بذكره أن "الزمن" بوجهيه المحدد والمتصل يتدخل في تشكيل صياغة النص الشعري والأدبي صياغة صحيحة، يقول: "وللشعر أوقات يسرع فيها آتيه ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشعراء ورسائل الكُتّاب" من الشعر والشعراء ، ص٨٧.

وقد قوى هذه الفكرة ونماها بوضعه خطة دقيقة للشاعر المروي تتضمن مبادئ لتجويد النص الشعري. وقد مهد لها بطرح أربعة مواطن للبحث، وهي بالترتيب :

١- موطن قبل الشروع في النظم.

٢- وموطن حال الشروع.

٣- وموطن عند الفراغ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم.

٤- وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول، يبحث فيه عن معانٍ خارجة عما وقع في النظم؛ لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم، وتستوفي بها أركان الأغراض، ويكمل بها التئام المقاصد"[١].

فهو يرى أن كُلا من الموطن الأول وهو (قبل الشروع في النظم)، والموطن الثاني وهو (حال الشروع في النظم) يعتمد على قوة ضرورية أساسية في بدء عملية الإبداع الشعري، وهي قوة "الخيال المبدع"[٢]، Creative Imagination، أو التخيل التي استوعبت منجزات الخبرات الأربع (الطبيعية– اللغوية– النفسية– التوثيقية)، تلك المنجزات المنحصرة في المعاني والأحاسيس والصيغ الجزئية والصورة الكلية، التي جرت في عالم الواقع؛ قصدًا إلى تشكيلها في صورة لغوية جديدة معادلة، على اعتبار أن هذه القوة الفعالة الناضجة تجعل الشاعر "لا يعني بتصوير ما هو كائن فعلاً، وإنما يهتم بتصوير ما ينبغي أن يكون. أو بعبارة أخرى: لا يصور

---

(١) منهاج البلغاء: ص٢١٤.

(٢) الدكتور محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص١٩١.

الحقيقة الحرفية، وإنما يقدم لها مقابلاً حيًا ممثلاً أدخل في باب الحقيقة من الحقيقة الحرفية نفسها"[1].

ويرى أن الموطن الثالث وهو "عند الفراغ" الفوري من الصياغة، يعمد فيه الشاعر إلى استشارة القوة الملاحظة أو "البصيرة الشعرية"[2] Poetic Insight، التي تسدد إلى جميع جهات النص ومختلف جوانبه؛ اعتمادًا على تلك الخبرات.

وأما الموطن الرابع وهو (متراخٍ عن زمان القول ...) أي انقضاء زمن غير قصير على الفراغ من الصياغة– فتتعاون فيه مع قوة الشاعر الملاحظة قوة أخرى، وهي "القوة المستقصية"– التي يدقق بها في تفاصيل الصنعة وجزئياتها؛ رغبة في اكتمالها والوفاء بكل جوانبها الفنية، مستعينًا أثناء ذلك بضروب المعارف، وأنواع الثقافات الخاصة بصناعته.

يقول في ذلك: "فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخيل، والموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناظمة. ويعينها حفظ اللغة، وحسن التصرف. والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحِظة كلَّ نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها، ويعينها حفظ اللغة أيضًا، وجودة التصرف، والبصيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ والمعاني من بعض. والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة، ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف"[3].

---

(١) السابق: ص٤٠.

(٢) السابق: ص١٩٠.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٢١٤. لعل حازمًا القرطاجني في هذا النص قد أفاد من فكرة التعديل والتوفيق التي تستخلص من نص ابن طباطبا، الخاص بضرورة النظر بتأنٍ

ولكن الشاعر المروي من جهة الحرص على الوفاء التام بصنعته- ما يلبث أن ينهض بخطوة أخيرة يراها مكملة لخطته الموضوعة، حيث يعرض صنعته- التي فرغ منها- على نفسه، معطيًا لها فرصة تصفيتها من الشوائب وإصدار الحكم النهائي عليها، حتى تتحقق لها السلامة، فربما احتاج النص حينئذ إلى (إلحاقات) و(إبدالات) و(تغييرات) و(حذف). يقول: "وبعد استقصاء وجوه المباحث في هذه المواطن الأربعة، وكمال انتظام القصيدة المرواة- قد يعرضها الناظم على نفسه؛ فتظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه، من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف، وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنه خليق بالتغيير أو الزيادة؛ فيتعذر عليه ما يليق بالموضع من التغيير أو الزيادة، فيرجئ النظر فيه إلى وقت آخر، وقد يعاود النظر في ذلك المرار الكثيرة، فلا يتيسر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة، قد تطرأ عليه (عند) معاودة النظر"(١).

وينص حازم القرطاجني- استكمالاً لهذه الفكرة- على الفائدة الفنية المتحصلة من هذا الجهد المتواصل الذي يبذله الشاعر المروي، فيقول: "ومن أصحاب الروية من يجهد في استجداد العبارات ... والتأنُّق فيها من جهة الوضع والترتيب ... وأعني بالاستجداد الجهد في ألا يواطئ مَن قبله

في القصيدة عقب الفراغ منها؛ طلبًا للكمال وتحقيقًا للجودة. فقد حث الشاعر على أن "يتأمل ما قد أداه طبعه وأنتجه فكره، فيستقصى، ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ...". ص١٩ من كتاب (عيار الشعر).

فمن اليسير ملاحظة بعض العناصر التي أفاد منها حازم القرطاجني في نصه، ولكن لا يمكن إنكار جهده في توصيف هذه العناصر وسلكها، فيما يشبه القواعد أو القوانين التي ظهرت في حديثه عن خطته المقنعة.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٢١٤- ٢١٥.

في مجموع عبارة أو جملة أو معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع، في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك، فإن العبارة إذا استجدت مادتها، وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها– وقعت من النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني فتأمل ذلك"[١].

فالفائدة المتحصلة من هدف الشاعر المروي تنحصر في أمرين يؤدي كلاهما إلى ثالث: الأمر الأول هو"الابتكار" الذي يتمثل في "استجداد" التعبير، أو ابتداع أساليب جديدة وطريفة، والاختصاص به؛ مما يجعله متميزًا في ألفاظه ومعانيه عمن سبقه من الشعراء. والأمر الثاني هو "تنمية الأداء اللغوي" على نحو سببي، بأن يعمد الشاعر إلى توليد بعض الصيغ الجزئية من بعض في إطار العبارة والتركيب؛ بغرض تحقيق الترابط والإحكام لبناء القصيدة، مع مراعاته تجميل هذا البناء الكلي أو الهيئة التركيبية بالمحسن اللفظي أو المعنوي، أو بهما معًا. وينتج بالضرورة عن هذين الأمرين الأمر الثالث، وهو "استجابة المتلقي" في النهاية للنص وتأثره به، لوقوعه من نفسه أحسن موقع؛ بسبب هذا الجهد المتواصل التنوع، فتضيف هذه "الاستجابة– حينئذ– إلى النص الشعري قيمة تنضاف إلى تكوينيه الأساسيين: "التخلق المسبب"، و"التنفيذ الواعي"، على نحو ما تبين.

---

(١) السابق: ص٢١٥– ٢١٦.

المصادر والمراجع



المصـــادر والمراجـــع

- أرسطــو : فــن الشعــر ، تحقيق وترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، ١٩٥٣م.
- إليوت ت . س: مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة : د. لطيفة الزيات ، الأنجلو المصرية ، (د.ت).
- إليوت ت . : مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة : د. إبراهيم حمادة ، دار المعارف بمصر.
- بشر بن المعتمر : صحيفته : بالبيان والتبيين للجاحظ ، والصناعتين لأبي هلال ، العمدة لابن رشيق.
- أبو تمام : وصيته للبحترى ، بكتاب مقدمة في النظم والنثر للنواجي ، دار مكتبة الحياة- بيروت (د.ت).
- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي- بيروت ، ط (٢).
- الجاحظ : البيان والتبيين ، ت : عبد السلام هارون ، الخانجي بمصر.
- حسن البنداري (د) : الخطاب النفسي في النقد العربي القديم ، الأنجلو المصرية ، ط (١) ، ١٩٩٣م.
- حسن البنداري (د) : نظرية الإبداع الشعري عند النواجي ، حولية كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، عدد ١٩٩٦م.
- ابن رشيق : العمدة ، ت: محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط (٤) ، ١٩٧٤م.
- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ، ت: محمود محمد شاكر ، المدني ، ط ١٩٧٤م.

- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط (١) ، ١٩٨٠م.
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار التراث- القاهرة ، ١٩٧٧م.
- محمد غنيمي هلال (د): النقد الأدبي الحديث ، النهضة العربية ط(٤)، ١٩٦٩م.
- محمود الربيعي (د) : في نقد الشعر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٣م.
- محمود الربيعي (د) : نصوص من النقد العربي ، دار المعـــارف ، ط (١) ، ١٩٧٥م.
- محمود الربيعي (د) : مقدمة حاضر النقد الأدبي ، دار المعـــارف ، ط (١) ، ١٩٧٥م.
- محمود الربيعي(د) : الناقد العربي في مفترق الطرق ، مجلة العربي- الكويت ، فبراير ١٩٨٦م.
- مصطفي سويف (د): الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ، ط ١٩٧٠م.
- ابن المقفع : الأدب الكبير والأدب الصغير ، دار الجبل- بيروت.
- النواجي : مقدمة في صناعة النظم والنثر ، تحقيق : د. محمد بن عبد الكريم- بيروت ، (د.ت).
- أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين، تحقيق : على محمد البجاوي ، دار الفكر بمصر ، ١٩٨٢م.
- يوسف حسين بكار (د) : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأندلس.

الفصل الرابع
نظرية الأخذ الفني
عند حازم القرطاجني



الفصل الرابع

نظرية الأخذ الفني

عند حازم القرطاجني

(١)

أطلق النقاد والبلاغيون العرب القدامى عدة أوصاف على نوع معين من الشعر العربي، ينطوي على إفادة ظاهرة أو خفية من شعر آخر، وقد أمكن تصنيف هذه الأوصاف في مجموعتين: الأولى تتهمه بالسرقة، والإغارة، والنسخ، والاجتلاب ... الثانية لا توجه إليه اتهامًا، وإنما تطلق عليه أسماء من نوع: الأخذ، والاستعارة، والسلخ، والمسخ. وكلا المجموعتين تدلان على أن ثمة نصين شعريين، دار أحدهما- وهو الثاني بالطبع- في فلك الأول، وانحصر في دائرته من حيث المعنى، أو من حيث اللفظ، أو من حيث الجانبين معًا. وقد اندرجت هاتان المجموعتان تحت ظاهرة بارزة هي "السرقات"، أخذت حيزًا غير هين في الموروث الشعري والنقدي والبلاغي.

ولم يقتصر بحثهم في هذه الظاهرة على مجرد الرصد، أو الاكتفاء بالإشارة إلى الآخذ والمأخوذ منه، أو إطلاق تسمية هنا أو هناك دون تعليل وتفسير، ذلك أنهم قد عُنوا بتقييم الإجراء أو الجهد الذي صنعه الشاعر المتأخر، وبمدى اقترابه من "الخصوصية الفنية" التي يجب أن تعكس هذا الجهد، على النحو الذي عمد إليه بدرجات متفاوتة نقاد كثيرون، مثل: المبرد (-٢٨٥ هـ) في الكامل (١/٢٣٣ -٢٣٧، ٢٤٠-٢٤١)، وابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ) في عيار الشعر (٢٢، ٩١-٩٨)، وابن عبد ربه (٣٣٧هـ) في العقد الفريد (٥/٣٣٨-٣٣٩)، والآمدي (٣٧١هـ) في الموازنة(١/٥٦، ١٠٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٤، ٢٩١، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٣٩-٣٤٤)، والمرزباني (-٣٨٤ هـ) في الموشح (٤٣٥، ٤٥٠، ٤٥١، ٥٠٧)، والجرجاني (-٣٩٢ هـ) في الوساطة (١٨٤-١٨٧، ٢٠٤ ، ٢١٣-٢١٤، ٢٤٩)، وأبي هلال العسكري (-٣٩٥هـ) في كتاب الصناعتين، (١٩٦-١٩٩ ، ٢١٦-٢٢٧، ٢٣٠-٣٤٠)، وابن شهيد (-٤٢٦ هـ) في رسالة التوابع والزوابع (١٣٢-١٣٥)، وابن رشيق (-٤٥٦ هـ) في كتابه قراضة الذهب في نقد أشعار العرب (١٣-١٩، ٢١-٢٣، ٢٦، ٨٣، ٩٨)، وعبد القاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) في أسرار البلاغة(٢٠١، ٢٠٢، ٢٦٩) ودلائل الإعجاز (٣٦١-٣٨٥)، وأسامة بن منقذ (-٥٢٠هـ) في البديع في نقد الشعر (١٨٦-٢٥٩)، وضياء الدين بن الأثير (-٦٣٢هـ) في المثل السائر (٣/٢٣٠ وما بعدها)، والاستدراك (٩٦ وما بعدها)، وحازم القرطاجني (-٦٨٤هـ)في منهاج البلغاء وسراج الأدباء(١٩٢-١٩٦).

والحق أن الدور الذي نهض به هؤلاء النقاد وغيرهم، يوحي بفكرة هي أنه ينبغي أن تكون مهمة فاحص هذه الظاهرة المتمكنة هي التماس

مدى "الأصالة والتقليد" في النصوص المتشابهة، وإثبات أوجه الشبه بين السابق عليها واللاحق بها. وليس هذا تقليلاً أو تهويناً من شأن الإبداع المتأخر، كما أنه ليس تمجيدًا أو تقديسًا للإبداع المتقدم، فأكثر المبدعين من الشعراء والنثراء أصالة مستفيد من الأعمال المتقدمة، و"رواسب من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته"[1].

ولكن الوقوف على أوجه التشابه بين النصين؛ ومن ثم معرفة جهات الأخذ وتحديدها- أمر يحتاج إلى وعي الفاحص بطبيعة المرحلة السابقة، التي تشكل فيها النص المأخوذ منه، وبطبيعة المرحلة الحالية التي تحتوي النص الآخذ؛ حتى نتمكن من أن "نعرف ذلك الماضي الممتد فيه، وذلك الحاضر الذي تسرب إليه؛ فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية، وأن نقدرها ونحددها"[2].

ولاشك في أن "معرفة التشابه" و"الوعي بطبيعة المرحلة" يدعوان الفاحص إلى توفير قدر عالٍ من الجهد الذهني، وإحاطة كاملة بطبيعة النص الشعري موضع الأخذ، وبطبيعة النص الشعري المستفيد؛ ليستطيع في حالة التماسه خاصية "التميز" في أي منهما- أن يعين العناصر الإضافية التي تمنح "الخصوصية الفنية" لهذا النص أو ذاك.

---

(١) لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب ص٢٣، ضمن كتاب "منهج البحث في الأدب واللغة"، ترجمة الدكتور محمد مندور، الناشر دار العلم للملايين- بيروت ١٩٤٦.

(٢) السابق: ص ٢٤.

ومن الطبيعي أن يكون الكلام عن هذه الظاهرة داخل الإطار الشهير، الجهير الصوت في التراث النقدي والبلاغي، وهو "السرقة" الذي حظي بالاهتمام والعناية كثيرًا؛ فقلما يخلو مؤلَّف نقدي أو بلاغي من الحديث عن السرقة؛ باعتبارها مأخذًا أو نقطة ضعف في الشاعر الآخذ؛ يجب أن تعقد له بسببها "المحاكم"، أو بوصفها نوعًا من التصرف في المطروق يحسب له لا عليه(١).

ولسنا هنا بصدد تتبع مفهوم هذه الظاهرة؛ فقد عمدت إلى ذلك دراسات غير قليلة (٢)؛ لأن الذي يعنينا هو أن مجموع أقوال النقاد والبلاغيين القدامى في حدود إطار هذا المفهوم تمضي في وجهتين:

الوجهة الأولى هي: ما يمكن أن نسميه الأخذ الخالص، "أو السرقة المحضة"، الذي يعني "أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون

---

(١) يعتمد عدد من المصطلحات التي حددها بعض النقاد والبلاغيين في باب السرقات على الفهم العربي للفظ السرقة. ففي لسان العرب أن "السارق عند العرب من جاء مستترًا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس، ومستلب، ومنتهب، ومحترس، فإن منع مما في يديه فهو غاصب". مجلد ٢ ص ١٣٧. دار لسان العرب- بيروت.

(٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الفصل الأول من كتاب: "مشكلة السرقات في النقد العربي" للدكتور محمد مصطفى هدارة، ط الثانية ١٩٧٥،المكتب الإسلامي- بيروت ص ١٢ وما بعدها.وكتاب "عبد القاهر- الجرجاني: بلاغته ونقده"، للدكتور أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات- الكويت ١٩٧٣، ص ١٧٣ وما بعدها. وكتاب "النقد الأدبي عند العرب، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري"، للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت، ط الثانية ١٩٧٨، ص ٧٠ وما بعدها.

الإشارة إلى مأخذها"[1]؛ وهذا يدل على أن الآخذ حينئذ لا يبذل أي جهد أو تصرف أمام المأخوذ. ويندرج تحت هذا النوع ما سماه القدماء "النسخ"، الذي هو "أخذ المعنى واللفظ جميعًا، أو أخذ المعنى وأكثر اللفظ"[2]. ويصفونه بأنه "وقوع الحافر على الحافر" [3]، مثل قول جرير مع قول الفرزدق، اللذين تساويا في اللفظ والمعنى. فعندما سمع جرير أبيات الفرزدق:

وغرقد نسقت مشمرات طوالع لا تطيق لها جوابا

بكل ثنيّة، وبكل ثغر غرائبهن تنتسب انتسابا

بلغن الشمس حين تكون شرقًا ومسقط رأسها من حيث غابا

- أنشدها "من غير أن يزيد"[4].

ومن هذا النوع قول طرفة مع قول امرئ القيس؛ حيث تخالفا في لفظة واحدة، فقد فقال امرؤ القيس:

وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وقال طرفة:

---

(١) د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ص ٣٥٩، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، طبعة ١٩٧٢. د. محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٦.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ٣ /٢٣٠.

(٣) السابق: ص ٢٣٠.

(٤) السابق: ص ٩٦، وديوان الفرزدق: تحقيق عبد الله الصاوي ١/١٢٣، المكتبة الت ط(١)١٩٣٦، وفي الديوان البيت الثالث قبل الثاني (ومشهرات) و (غواربهن).

وقوفا بها صحبي عليَّ مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلد[1]

ومن هذا النوع أيضا "أخذ المعنى وأكثر اللفظ"[2]، مثل قول بعض المتقدمين يمدح معبدًا صاحب الغناء:

أجاد طويس والسريجي بعده   وما قصبات السبق إلا لمعبد

ثم قال أبو تمام:

محاسن أصناف المغنين جمة   وما قصبات السبق إلا لمعبد[3]

وتدخل في هذا النوع ألوان أخرى تناولها النقاد في كتبهم، كما نرى عند ابن رشيق في كتاب " العمدة " مثل: الانتحال، والاهتدام (أو النسخ)، والاصطراف، والاجتلاب (أو الاستلحاق)، والادعاء، والإغارة، والغصب، والمرافدة (الاسترفاد)، والنظر، والملاحظة، والإلمام، والاختلاس (أو النقل)، والموازنة، والعكس، والمواردة [4]. كما يبين ابن رشيق أن شعراء هذه الألوان لم يكونوا بعيدين عن جهود من سبقهم من الشعراء.

والوجهة الثانية هي: الأخذ غير الخالص، أو السرقة غير المحضة، وهذا النوع يقترب من مفهوم "الاحتذاء". حيث يعمد الشاعر المتأخر إلى

---

(١) المثل السائر: ٢٣٠/٣. وديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط(٤)، ص٩. وديوان طرفة بن العبد: تحقيق د.على الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨، ص٣٠.

(٢) المثل السائر: ٢٣٤/٣.

(٣) المثل السائر: ٢٣٣/٣، وديوان أبي تمام: تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، الطبعة الرابعة ٢٩٩/٢.

(٤) ابن رشيق: العمدة ٢١٥/٢. و د. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص ٧٨.

الاجتهاد في ستر أخذه، وإخفائه بطائفة من "التصرفات" أو الوسائل الفنية، التي تمنحه حق امتلاكه والاختصاص به.

وقد عرض لذلك النقاد القدامى، مثل أبي هلال العسكري، الذي يذكر أن على الشعراء المستفيدين إذا أخذوا المعاني المطروقة "أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حلتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها، وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها" (1)، ومثل ابن رشيق الذي يحث الشعراء الآخذين على "عدم توحيد القصد" ، "والتصرف في المعنى الشائع" و "تعديل التصوير" و "تحويل المعنى وتغييره"(2)؛ ومثل ضياء الدين بن الأثير في دعوته الشاعرَ المستفيد إلى إجرائين فنيين:

الإجراء الأول هو: "السلخ" بكافة صوره (3)، ومنها "أن يأخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه، ولا يكون هو إياه"(4)، وهذا النوع يعد- على حسب قوله- "من أدق السرقات مذهبا، وأحسنها صورة، ولا يأتي إلا قليلا، مثل قول بعض شعراء الحماسة:

ولقد زادني حبا لنفسي أنني بغيض إلى كل امرئ غير طائل

---

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، الطبعة الأولى،إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢، ص٩٦.

(2) ابن رشيق: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، صفحات١٣، ١٤، ١٥، ٢٥، ٢٦، ٦، ٨٣، ٩٨.

(3) المثل السائر: ٢٣٤/٣.

(4) السابق: ٢٣٤/٣.

أخذه المتنبي فقال:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص　　　فهي الشهادة لي بأني فاضل(١)

ومنها "أخذ المعنى مجردا من اللفظ، وذلك مما يصعب جدا، ولا يأتي إلا قليلا"، و"أن يؤخذ المعنى فيعكس، وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه عن حد السرقة"، و"أن يأخذ بعض المعنى"، و "أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر"، و"أن يؤخذ المعنى فيُكْسَى عبارة أحسن من العبارة الأولى، وهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه عن باب السرقة"، و "أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزا، وذلك من أحسن السرقات؛ لما فيه من الدلالة على بسطة الناظم في القول، وسعة باعه في البلاغة"، و "أن يكون المعنى عاما فيُجْعَل خاصا، أو خاصا فيُجْعَل عاما، وهو من السرقات التي يسامح صاحبها"، و "زيادة البيان مع المساواة في المعنى بأن : يؤخذ المعنى فيُضْرَب له مثال يوضحه" ، و"اتحاد الطريق واختلاف المقصد؛ بأن يسلك الشاعران طريقا واحدة، فتخرج بهما إلى موردين أو روضتين، وهنا يتبين فضل أحدهما على الآخر(٢).

والإجراء الثاني هو "المسخ" بحالتيه، وأراد به "قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة... أو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة"(٣).

---

(١) السابق: ٢٣٤/٣. وديوان المتنبي: تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة- بيروت، ص٢٦٠/٣.

(٢) المثل السائر: ٢٣٦/٣، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٤٦ ،٢٤٩، ٢٥٤، ٢٥٧، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٥.

(٣) السابق: ص ٢٩٠.

فمثال الحالة الأولى، قول أبي تمام (في قصيدته في مدح محمد بن عبد الملك الزيات):

متى أنت عن ذاهلية الحي ذاهل   وقلبك منها مدة الدهر آهل

وقول المتنبي في مدح أبي القاسم طاهر بن الحسين:

يرى أن ما ما بان منك لضارب   بأقتل مما بان منك لعائب

فهو وإن لم يشوه المعنى فقد شوه الصورة" [١]. ومثال الحالة الثانية التي تسمى إصلاحا وتهذيبا[٢] قول أبي نواس:

جن على جن وإن كانوا بشرْ   كأنما خيطوا عليها بالإبرْ

وقول المتنبي:

فكأنها نتجت قياما تحتهم   وكأنهم ولدوا على صهواتها

بقدر ما في قول أبي نواس من النزول والضعف ، بقدر ما في قول أبي الطيب من العلو والقوة"[٣].

وعلى الرغم من توافر هذا الاهتمام وما يماثله بهذه الظاهرة، لكن بعض الدراسات الحديثة تفيد أن النقاد القدامى – خلطوا بين النوعين المذكورين (السرقة المحضة والسرقة غير المحضة)، أو بين مصطلحين

---

(١) السابق: ص ٢٩٠.

(٢) السابق: ص ٢٩٠ –٢٩١.

(٣) السابق: ص ١٩٣، وديوان أبي نواس: تحقيق: أحمد عبد الحميد الغزالي، دار ال[illegible] العربي– بيروت ١٩٨٤، ص٢١٣. وديوان المتنبي: تحقيق مصطفى السقا وآخرب دار المعرفة– بيروت.

"سرقة" و "احتذاء"؛ حيث أطلقوا وصف سرقة على أخذ الشاعر من غيره، سواء أكان عمله هذا من قبيل "الأخذ المحض"، أم من قبيل "الأخذ غير المحض" أو الاحتذاء والتتبع الفني[١].

والواقع الماثل في الموروث النقدي، أن عددا من نقادنا القدامى، قد تنبهوا إلى القرب بين النوعين أو المصطلحين ، أمثال ابن عبد ربه في " العقد الفريد "، والجرجاني في " الوساطة "، وأبي هلال العسكري في " الصناعتين "، وابن شهيد الأندلسي في " رسالة التوابع والزوابع "، وابن رشيق في " العمدة، و" قراضة الذهب "، وذلك أنهم بحثوا في مدى تحقيق الخصوصية عند الآخذ، وأنهم حكموا له بها في حالة وقوفهم عليها، متمثلة في الإضافات اللفظية، والمعنوية، والتصويرية، التي تبعده كثيرا عن المحاكاة الحرفية، أو السرقة المحضة، التي لا تحظى بأي تدخل فني، فنصوصهم في مجموعها تدل على وعيهم بالفرق بين هذين المصطلحين، وإن كانوا لم ينصوا صراحة على هذا الفرق، حتى جاء عبد القاهر الجرجاني، وفصل بين المصطلحين، وميز بينهما؛ بحيث صار لكل منهما خصائصه ومجالاته وأغراضه[٢]؛ الأمر الذي يذكر الفاحص بفصل النقاد الأوربيين من بعـده، بين صيغتَيْ سرقة Plagiarism، واحتذاء Imitation[٣].

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي: ص ٢٤٦.

(٢) عبد القاهرة الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٣٦١.

(٣) مشكلة السرقات: ص ٢٤٥ –٢٤٦.

(٢)

ولن تكون نظرة هؤلاء النقاد إلى مظاهر الأخذ الفني بعيدة عن ذاكرة فاحص نصوص حازم القرطاجني المتصلة بهذه الظاهرة، وإن كانت نظرته لها تمتلك بعض التميز؛ من حيث إنه قد تناولها على أساس نوع المأخوذ، معنى كان أو صياغةً، فقد جعله هذا الأساس يقرر أن ثمة نوعين من المأخوذ، لكل واحد منهما سمته المميزة أو خاصيته المنفردة، فمن الضروري بناء على هذا أن يراعى في المعاني المستخدمة في النص الشعري كونها "قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة"[١].

وأراد بهذا التحديد المبدئي أن يمهد الطريق لمزيد من التوضيح والتحديد، ذلك أنه سرعان ما قال عقب هذا الفصل الحاسم بين نوعَيْ المعنى: "إن من المعاني ما يوجد مرتسمًا في كل فكر، ومتصورًا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما؛ فيكون من استنباطه. فالقسم الأول: هو المعاني التي يقال إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني: ما يقال فيه إنه قلّ، أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير. والقسم الثالث: هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره"[٢].

---

(١) منهاج البلغاء، وسراج الأدباء: تحقيق الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي– بيروت، ص ١٩٢.

(٢) السابق: ص ١٩٢.

لقد قصد حازم القرطاجني بهذا النص تسليط الضوء على نوعَيْ المعنى "المتداول – المخترع"؛ فاحتكم إلى فاعلية الذهن أو "ديناميه" الخاطر. فكلما كانت قوة تصور المعنى الشعري عالية التردد في الذهن أو الخاطر، دلّ هذا على شيوعه، وكثرة تداوله، وكثرة توظيف المتلقي له في لغته، وكلما كانت قوة تصوره ضعيفة أو قليلة التردد في الذهن كان ورود المعنى على الأذهان المتلقية قليلا، ودل هذا على قلة استخدامه.

وإذا عدمت قوة التصور في الذهن دل هذا على ندرة استعماله وتوظيفه. فتصوُّر المتلقي للمعنى الشعري في ذهنه أو خاطره، أو عدم تصوره فيه، هو أساس الحكم على نوع هذا المعنى، ووصفه من حيث " الشيوع والتداول " أو" الجدة والاختراع ".

وعلى هذا الأساس أمكن لحازم القرطاجني أن ينظر في مدى تحقيق " الخصوصية الفنية " للمعنى في النواحي الثلاث الآتية:

١-كون المعنى الشعري في كافة الخواطر والأذهان.
٢-كونه في بعض الخواطر والأذهان.
٣-كونه غير موجود أو نادر الوجود في الخواطر والأذهان.

أما الناحية الأولى: فقد عالجها بالنص التالي، واصفًا إياها بأنها "مثل ما يتداوله الناس من تشبيه (الشجاع بالأسد) و(الكريم بالغمام)[١]. فالمعنى المتولد عن التشبيه هنا متداول معروف، ويسهل الوقوف عليه وإدراكه؛ ومن ثم فإنه يحكم على هذا النوع بأنه: "لا سرقة فيه ولا حجر

(١) السابق: ص ١٩٢.

في أخذ معانيه؛ لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسخة في خواطرهم سواء، ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ"[١].

ويقضي هذا الحكم بأن الشاعر مسموح له الأخذ من هذا النوع، وتوظيفه في صياغته؛ لأنه كثير الشيوع؛ إذ هو من قبيل "المعنى العام الذي هو حق مشترك بين الناس"[٢]، وهو "وليد التجارب اليومية" أو ما يمكن تسميته بالحكمة العملية Common Places[٣]، ولا يكون الشاعر حينئذ محققا لأية مزية أو خصوصية فنية.

ولكن الشاعر الآخذ من هذا المعنى بمقدرته أن يحقق هذه الخصوصية المرجوة لو عمد إلى "حسن تأليف اللفظ". بمعنى أن يتفنن ويبدع في توظيف "المعنى العام"، أو الشائع كما سماه على بن عبد العزيز الجرجاني في القرن الرابع الهجري، أو المعنى العقلي كما سماه عبد القاهر في القرن الخامس الهجري[٤]. وذلك بأن يعرضه بألفاظ حسنة التأليف، جيدة التركيب، أو يصوغه صياغة جديدة، ويورده في غير حليته الأولى، أو يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزًّا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام (التركيب) إذا كان سفسافا [٥]. وهذا

---

(١) السابق: ص ١٩٣.

(٢) أ. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط الثامنة، النهضة ٧٣، ص ٢٧٩.

(٣) د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٦٨.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١٩٦١، ص١٨٤ – ١٨٧. أسرار البلاغة: تصحيح ونشر السيد رشيد رضا، دار المعرفة-بيروت١٩٧٨، ص ٢٢٨، ٢٣١، ٢٤١، ٢٩٤-٢٩٧.

(٥) ابن رشيق: العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط(٤) ، الجيل – بيروت، ٢/١٩٠.

يعني أن اختصاص المتأخر بهذا النوع من المعاني متوقف على تقديمه في صورة لفظية مغايرة للصورة السابقة.

ويعمد حازم القرطاجني إلى توجيه استعمال هذا النوع توجيها تفصيليا؛ حماية للشاعر المستفيد، ومحافظة على أصالة ذلك المعنى، في حالات "تساوي الشاعرين في الصياغة"، أو "تفوق أحدهما"، أو "تقصيره". يقول: "فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك، فإنه يسمى "الاشتراك"، وإن فضلت فيه عبارةُ المتأخر عبارةَ المتقدم، فذلك يسمى الاستحقاق؛ لأنه استحق نسبة المعنى إليه؛ بإجادته نظم العبارة عنه، وإن قصر فيه عمن قدمه، فذلك الانحطاط"(١).

ويظهر من هذا التوجيه الثلاثي: أن الحالة الثانية وهي تفوق أحد الشاعرين في الصياغة، تمنحه شرعية استحقاق المطروق، وتدخله مباشرة في حيز الخصوصية الفنية، أو ما سماه حازم "الاستحقاق "، الذي يعني "نسبة المعنى إليه بإجادته نظم العبارة عنه"، ويدل على أنه ليس إلا انعكاسا للصنعة الفنية، التي نهض بها الشاعر عند الأخذ بغرض تحقيق الخصوصية.

وأما عن الحالة الأولى وهي: التساوي في التأليف والاشتراك في الجودة، والحالة الثالثة وهي الانحطاط، وضعف تقديم المطروق- فلن نعثر في أي منهما على الاختصاص أو الخصوصية؛ حيث "الاشتراك" في أمر ثابت أصلا، موصوف بالجودة، وليس فيه هذا الجهد الفني المراد، وحيث

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ١٩٣.

"الانحطاط " وتدنّي مستوى عرض المطروق؛ بسبب التقصير في تنميته، وضعف تأديته بصياغة متميزة عن السابقة.

وأما الناحية الثانية وهي كون المعنى الشعري المتناول قليل الورود في بعض الخواطر والأذهان، فقد حددها بقوله إنها "المعاني التي قلّت في أنفسها، أو الإضافة إلى كثرة غيرها"(١)، فهو يقصد بها بالتأكيد على أن المعنى القليل الورود على الذهن، إذا أخذه المتأخر لا يتسامح فيه، أي يعتبر آخذه سارقا، أو آخذا محضا؛ ومن ثم لا ينسب إليه، وليس له حق الاختصاص به.

ولكن من الممكن معالجة هذا النوع وتوجيهه وجهة فنية، حتى يمكن "استحقاقه"؛ وذلك إذا توافرت فيه عدة شروط، تخرجه من إطار السرقة المحضة- "منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه"(٢).

إن هذه الشروط ليست إلا عمليات "تركيب" و "زيادة" و "نقل"، تفضي بالمطروق إلى الخصوصية، التي تعني أن ثمة صنعةً فنية قد أجريت على هذا المطروق، ذلك أن الشاعر لكونه قد التزم بهذه الشروط الثلاثة- يعمد إلى المعنى، و"يقلبه، ويسلك به ضد ما سلك الأول(٣)".

(١) السابق: ص ١٩٣.
(٢) السابق: ص ١٩٣.
(٣) السابق: ص ١٩٣.

و"يركب عليه عبارة أحسن من الأولى"[1]، على النحو الذي جرى لمعنى بيتي بشر بن أبي خازم:

إذا ما المكرمات رفعن يوما وقصر مبتغوها عن مداها
وضاقت أذرع المثرين عنها سما أوس إليها فاحتواها

– فقد أحسن "الشماخ" الإفادة من معنى البيتين، وقدمه في عبارة أحسن وأوجز في قوله:

إذا ما راية رفعت لمجد تلقاها عرابة باليمين[2]

فمن البين أن جميع هذه الشروط ليست سوى "تصرف" ينهض به الشاعر المتأخر، حال إفادته من السابق عليه أو المعاصر له، وأن هذا التصرف يذكرنا بفكرة "التغيير والتعديل"، التي نص عليها نقاد الأخذ الفني قبل حازم القرطاجني، أمثال: أبي هلال العسكري، وابن طباطبا، وابن عبد ربه، والجرجاني، وابن رشيق،وعبد القاهر،وابن الأثير[3].

---

(١) السابق: ص ١٩٣.

(٢) السابق: ص ١٩٣. وديوان بشر بن أبي خازم: تحقيق د.عزة حسن– دمشق ١٩٧٢. وديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق د.صلاح الهادي، ط الأولى، دار المعارف ١٩٧٧، ص ٣٣٦.

(٣) عرض ابن طباطبا لفكرة التغيير والتعديل عند توجيه الآخذ إلى "إلطاف الحيلة"، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها، حتى تخفي على نقادها والبصراء بها؛ فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإن وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، أو وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة؛ فإن عكس المعاني على اختلاف وجودها غير متعذر على من أحسن

ولكن حازما عند التطبيق لم يحقق من الشروط الثلاثة إلا شرطا واحدا، هو "تحسين العبارة"، من خلال تصديه لنصَيْ بشر بن أبي خازم

عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها. وإذا وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل، فتناوله وجعله شعرا- كان أخفى وأحسن. عيار الشعر: تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف- الإسكندرية، ص٩٢، ٩٣.

فمن البين أن ابن طباطبا يهدف بذلك إلى إعادة صوغ المعنى المأخوذ في القالب الجديد، بعد التأكد من استيعابه، ومن تحلل إطاره، وقد استثمر ابن عبد ربه هذه الفكرة بقوله: "لم تزل الاستعارة (يقصد الأخذ) قديمة تستعمل في المنظوم والمنثور، وأحسن ما تكون: أن يستعار المنثور من المنظوم، والمنظوم من المنثور، وهذه الاستعارة خفية... = لأنها نقلت الكلام من حال إلى حال". (من العقد الفريد: تحقيق أحمد الزين، وإبراهيم الإبياري، لجنة التأليف والنشر، ط١٩٤٦، ٢٣٣٨/٥).

وقد طور الجرجاني هذه الفكرة بأن تقدم بها حيث زاد من عناصر التغيير، بأن طالب الشاعر بتعديل النوع، والوزن، والنظم، والروي، والقافية، فعلى الشاعر الحاذق "إذا علق المعنى المختلس، عدل به عن نوعه، وعن وزنه، ونظمه، وعن رويه وقافيته" (من الوساطة، ص ٢٠٤ وما بعدها) ولكن ابن رشيق عمد إلى طرح طائفة من الأساليب تؤدي إلى التغيير، وهي "التضمين، والاهتدام، والتمثيل، والنسيان، والتغلب، والتوليد" (قراضة الذهب من ص ٨٣) وهي الأساليب التي تعد نواحي للأخذ وجهاته.

غير أن عبد القاهر كعادته لم يقف عند حدود التوجيه، فعمد إلى بحث جهد الشاعر المستفيد على نحو تحليلي؛ ليثبت مدى اختصاصه بالمأخوذ، فقال: "فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض- داخلا في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل" (من أسرار البلاغة ص ٢٩٥). مريدًا بذلك أن الخصوصية الفنية تتشكل بتغيير المأخوذ وتعديله بقوة المزج الفني، أو تركيب المعنى الجديد فوق المطروق، وبقوة وصله بالقيم البيانية والبديعية، أو بتأديته بأداء فني جديد؛ أما ابن الأثير فإنه قد تناول هذه الفكرة من خلال أحد أنواع السرقة وهو "السلخ" (٢٤٤/٣ وما بعدها).

والشماخ بن ضرار، ولم يذكر نصوصا أخرى تتضمن الشرطين الآخرين؛ ومن ثم جاء تطبيقه ناقصا، كما أنه لم يبين عناصر التحسين والتجويد، كما صنع النقاد السابقون عليه. وعلى أية حال فإن حازما سوغ هذا التصرف الثلاثي، وبين أنه إذا لم تتحقق هذه الشروط، أو ما يجري مجراها- فالعمل حينئذ "سرقة محضة"(١).

وأما الناحية الثالثة: وهي "كون المعنى الشعري نادرا" فقد عينها بقوله: إنها "كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير"(٢). وشعراء هذا النوع متميزون، قد بلغوا "المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، مَن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى مِن ذلك؛ لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقُّد فكره، حيث استنبط معنى غريبا، واستخرج من مكامن الشعر سرّا لطيفًا، فإذا ساعدته العبارة في ذلك، وكانت في شرف صنعتها... (٣). والحسن الظاهر (كذا)، وما كان بهذه الصفة فهو مُتحامَى من الشعراء؛ لقلة الطمع في نيله؛ إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرت العصور، وتعاورت ذلك الموصوف الألسنة، فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه، إلا وهو من ضيق المجال، وبعد الغور، بحيث لا يوجد التهدي إلى مثله، والتنبه إلى مظنة وجدانه في كل فكر، بل ذلك مقصور على بعض الأفكار، وموجود لها في بعض الأحوال دون بعض"(٤).

---

(١) منهاج البلغاء، وسراج الأدباء: ص ١٩٤.

(٢) السابق: ص ١٩٤.

(٣) ذكر المحقق أن هناك نقصا مكان النقط في أصل المخطوط بمقدار ثلاث كلمات، ولعل الناقص هو (حيث الدقة والجودة).

(٤) منهاج البلغاء: ص ١٩٤.

لقد بين حازم بهذا القول الخاصية الأساسية للمعنى المتميز، أو الصياغة الشعرية النادرة، وهي خاصية "المرتبة العليا" التي تتألف من عدة عناصر: أولها- وهو "نفاذ خاطر الشاعر وتوقد فكره"- يقود إلى العناصر الأخرى، وهي "استنباط المعنى الغريب"، و "استخراج السر اللطيف "، وصوغ هذا وذاك "بعبارة شريفة"، بارعة الصنعة، عالية الفن.

إن هذه العناصر التي تعد دعوة مستمرة إلى التجويد الفني في عصور الشعر المتعاقبة- تشكل صفة أساسية في هذا النوع من المعاني النادرة ذات الصياغة المتميزة، مثلث- على نحو من الإلحاح- عقبة وإرهابا أمام الشعراء المحاكين أو المحتذين؛ فتجنبوا محاكاته، أو احتذائه، أو الإفادة منه في صنع مثله أو شبيه به.

وعلة ذلك هي إحساسهم باليأس من نيله، والحصول عليه وامتلاكه؛ على اعتبار أن المعنى الغريب النادر ذا الصوغ البارع - الذي تمر عليه العصور، فتردده ألسنة الناس بإعجاب، من غير أن تتغلغل الأفكار إلى مكمنه- يتميز بصفات العمق والطرافة والجدة، تلك الصفات التي تجعل الشعراء المحتذين غالبا، غير متحمسين للإتيان بمثله أو بقريب منه، وغير واثقين من إمكان وجوده في أفكار العصور المتعاقبة؛ ومن ثم تأكد لهم ولغيرهم أن وصف "الندرة مقصور على بعض الأفكار، وموجود لها في بعض الأحوال دون بعض".

ولذلك وصف هذا النوع من المعاني بوصف "العقم" ، فهي مثل كائن حي عقيم لا يقبل التلقيح، ولا يرجى منه نتاجا، يقول عنها إنها "لا

تلقح"، ولا تحصل عنها نتيجة، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني"[١].

فمن البين أن قوة تأثير وصف " المعاني بالعقم" في أذهان الشعراء قد سببت خوفهم إن هم أفادوا منها، ووافقهم على هذا الخوف النقاد والبلاغيون؛ ولذلك تجنبها هؤلاء "وسلموها لأصحابها؛ علما منهم أن من تعرض لها مفتضح، ألا ترى أنهم عابوا على ابن الرومي – وحظه من الاختراع الحظ الأوفر – تعرضه لقول عنترة:

وخلا الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يسن ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم

– بقوله يصف روضة:

وغرد ربعي الذباب خلالها كما حثحث النشوان صنجا مشرعا
فكانت لها زنج الذباب هناكم على شدوات الطير ضربا موقعا"[٢]

فهو يقصد أنه لا أمل في الإفادة الفنية من هذا النوع من المعاني، التي يصعب– إن لم يكن مستحيلا– على المستفيد منها أن ينجح في سترها، والتخفيف من قوة سيطرتها، فإذا كانت المعاني الأخرى تقبل التصرف الفني من خلال عمليات: "التأثر" أو "الاستيحاء" أو "الاستلهام" أو "المسخ" أو "النسخ" أو "الاحتذاء"، وغير ذلك من التصرفات الفنية؛ الأمر

(١) السابق: ص ١٩٤.

(٢) السابق: ص١٩٥. وديوان عنترة: تحقيق سعيد مولوي المكتب الإسلامي– دمشق ١٩٦٤، ص ٨٧. وديوان ابن الرومي: اختيار وتصنيف كامل كيلاني، المكتبة التجارية– مصر، ص ٣٠١. وفي الديوان (فكانت لها أرانين الذباب).

الذي يسمح بنسبة العمل حينئذ إلى المتأخر، إذا كانت المعاني الأخرى تقبل ذلك، فإن المعاني "العقم" لا يفيد معها أي تصرف؛ لأنها ستدل على أخذها، وتتهمه بالسرقة والسطو مهما حاول الإخفاء والتمويه.

ولكن هذه الفكرة التي اجتهد حازم القرطاجني- كما فعل غيره من النقاد في إرسائها- لا يمكن أن تظل ثابتة طوال الوقت وفي غالب الأحوال، والسبب في ذلك، أن النشاط البشري العقلي والعاطفي دائم النمو ودائم التجدد، هذا النشاط الذي يدعم قانون "إمكان الإفادة" من الأعمال الأدبية وغير الأدبية السابقة.

وإذا سلمنا بذلك فإن علينا أن نسلم بأن الأعمال المتأخرة ستصيب هدفها في احتواء مثل تلك المعاني العقيمة الفذة النادرة التي سبقتها؛ ومن ثم فإن حكمه القاضي بقصر العمل النادر على صاحبه بهذه "المظاهر التخويفية"، لمن أتى بعده من الشعراء- هذا الحكم كان - ومازال- بحاجة إلى التخفيف؛ حتى يخف الإحساس بالرهبة، ويقل الشعور بالخوف؛ ومن ثم يبدع المتأخر ويضيف، يعينه في ذلك روح النظرات النقدية غير التعسفية -غالبا - عند نقاد الأخذ الفني، كما يعينه اعتماده على القاعدة التي طرحها الدرس الحديث لهذه الظاهرة، وهي قاعدة "التغير الدائم، والوراثة العامة"، التي تسمح بالإفادة من الآثار الفكرية السابقة، وتقضي بأن "من حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها، وتضيف إليه"(١). وهذا أمر ضروري وطبيعي؛ لأن "كل فرد من الأدباء المتعاقبين أو المتعاصرين يفيد من غيره؛ ما يبعث في آثاره قوة وجمالا، ولولا ذلك لوقفت الأفكار

---

(١) أصول النقد الأدبي: ص ٢٦٠.

والصور الأدبية، والعبارات البيانية عند حد لا تعدوه، وانسدّ الباب في وجه الأجيال القادمة، وأصيب الأدب بعقم وجمود مميت"[١].

وإذا ثبت أن هذه القاعدة صالحة وضرورية وجب علينا أن نواصل تلمُّس تخفيف حكم حازم القرطاجني هذا، خاصة أنه يفتح بنفسه باب التخفيف، وذلك بعقده مقارنة بين عمل عنترة، وعمل ابن الرومي في نصيهما السابقين. يقول: "على أن ابن الرومي قد نحا نحوا آخر؛ حين جعل تغريد الذباب ضربا موقعا على شدوات الطير، وهذا تخييل محرك إلى ما قصد ابن الرومي تحريك النفوس إليه وإبلاغها به، فمثل هذه المعاني النادرة إذا وقع فيها مثل قول ابن الرومي، ووقع فيها زيادة ما من جهة، وإن كان فيها تقصير من جهة أخرى- يجب أن يصفح عن قائليها في ما وقع لهم من التقصير؛ إذا وقع لهم بإزاء ذلك زيادة، وإن كان ما قصروا عنه أجَلّ مما زادوا هذا إذا لم يكن بين المقصر والمزيد تفاوت كبير"[٢].

إن الفاحص يمكنه أن يستخلص من هذه المقارنة، حقيقة هي أن ثمة "تصرفا فنيا" عمد إليه ابن الرومي، حينما أفاد من "المعنى العقيم" الماثل في بيتي عنترة، فمحور بيت عنترة الأول هو: تقديم صورة وصفية لذباب خلا له مكانٌ هو روضة؛ "فليس فيه شيء يزاحمه ولا يفزعه،فهو يصوت في رياضه"[٣]، وصوته في هذه الحالة يشبه "تصويت شارب الخمر حين يرجّع

---

(١) السابق: ص ٢٦١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ١٩٥.

(٣) ابن الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط(٤) ١٩٨٠، ص ٣١٥.

صوته بالغناء"[1]، أي أنه شبه أصوات الذباب بالغناء. ومحور البيت الثاني هو أن عنترة "شبه الذباب إذا سن ذراعه بالأخرى برَجُل أجذم، قاعد يقدح نارا بذراعيه" [2]. وهو يريد بذلك أن صوت الذباب حال حكّه إحدى ذراعيه بالأخرى، مثل حركة رجل ناقص اليد قد أقبل على قدح النار"[3].

ولكن ابن الرومي وهو يصف ذباب الروضة أيضا تصرف في معنى بيتي عنترة دون رهبة ومن غير خوف؛ وكان سبيله إلى ذلك قوة الخيال المبدع Creative Imagination، أو قوة "التخيل" الفعالة، التي مكّنته من أن يتجه بالمعنى اتجاها آخر، وهو "جعل تغريد الذباب ضربا موقعا على شدوات الطير"، أي أنه بهذه القوة قد جمع بالتصوير بين صوتين من جنسين مختلفين متمايزين، وهما "صوت الحشرات وصوت الطيور"؛ حيث قرن صوت الذباب بشدو الطير وغنائه ... وهذا المعنى بدوره قد أدّى إلى تحريك النفوس المتلقية له، وإقبالها عليه، ورغبتها في متابعته.

فهذه الزيادة المؤثرة بالإيجاب تمثل جهدا فنيا جعل حازما يوفق على إفادة المتأخر أو المعاصر من المعنى "العقيم" النادر الفذ، ويتسامح معه، ويدعو إلى الصفح عنه إذا قصر، ولم يناد إلى جانب ذلك بإلغاء "تصرفه" حينئذ أو إهماله؛ وهذا يعد دليلا قويا على موافقته الضمنية على كون هذا التصرف داخلا في دائرة الخصوصية الفنية المرجوة.

(١) الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل- بيروت، ط الثانية ١٩٧٢، ص ١٩٧.

(٢) شرح القصائد السبع الطوال: ص ٣١٥.

(٣) شرح المعلقات السبع: ص ١٩٧. والتبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، مكتبة صبيح بمصر، ١٩٦٢، ص ٢٤٥.

وإذا كان حازم القرطاجني قد سلم لابن الرومي بالخصوصية الفنية؛ لأنه قد طور معنى عنترة ونمّاه، مشيرا بذلك إلى قيمة "المعنى النادر المأخوذ"؛ باعتباره أحد جانبي هذه الخصوصية، فإنه في النص التالي ينبّه إلى الجانب الثاني، وهو جانب "التعبير" أو "الصياغة"، فما الحكم الذي يمكن أن يطلقه الفاحص على الشعر المستفيد المعروض بصياغة متفوقة؟ وبماذا يحكم للشعر المتقدم في هذه الحالة؟ وهل يظل الحكم دائمًا في صالح المتأخر؛ لمجرد براعته في صوغ المعنى صياغة أكثر فنية من صياغة الشاعر المتقدم؟

يقول حازم القرطاجني في ذلك: "ومَن أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى، فقد قاسم الأول الفضل؛ إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخرة"(١).

ويظهر من هذا النص أنه لا يحكم بالمزية والفضيلة لأحد الشاعرين على حساب الآخر؛ ذلك لأن الشاعر المتقدم أدى دوره الفني من جهة "اختراع المعنى" وابتكاره، حيث لم يكن مستعملا، ولا فكر فيه أحد من قبل؛ ومن ثم فله الفضل من هذه الزاوية، وأما الشاعر المتأخر، فإن دوره لا يقل أهمية؛ من جهة تفوقه على الشاعر المتقدم في عرض معناه المبتكر المخترع بصياغة حسنة، فله إذن الفضل في "تحسين العبارة".

ولكنه بعد نسبة الفضل لكل واحد منهما على حدة بحسب عطائه- يحدد ميله ويوجهه للشاعر المستفيد على جهة القطع، "والقول الثاني الذي حسنت فيه العبارة بلا شك أفضل من الأول؛ لأن المعنى لا يؤثر فيه التقدم

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ١٩٥.

ولا التأخر شيئا، وإنما ترجع فضيلة التقدم إلى القائل،لا المقول فيه"[1] فقد قطع بقوله: (بلا شك) بأن المزية للصياغة المتميزة، التي نهض بها الشاعر المتأخر.

وقد أسس ميله هذا على أن "المعنى" جوهر له صفة الثبات، سواء أكان في إطار قديم، أم جرى عرضه في إطار حديث، وعلى أن "الصياغة" عَرَضٌ له إمكانية الحركة والتغيير؛ إذ قدم بها المعنى في القديم، كما يقدم بها في الحديث. فإذا امتلك العرض مقومات الحسن والبراعة، فإن الفاحص لا يتردد في الحكم له بالمزية والفضيلة، ويريد حازم بذلك الوصول إلى أن هذا التحسين التعبيري ليس إلا عملا مقصودا، وتصرفا محسوبا، يمثل (دون شك) جهدا فنيا بذله الشاعر المتأخر لتخليص عمله من جاذبية المتقدم، وتجنب السقوط في شبهة "السرقة المحضة" بألوانها المتعددة؛ فيدخل بذلك في دائرة "الخصوصية الفنية".

ولكن الشاعر المستفيد قد لا يكتفي بمجرد تنمية المعنى فقط أو تحسين الأداء الأسلوبي فحسب، ذلك أنه بغرض بلوغ المثال المنشود، يعمل على الجمع بين التدخل الفني في المعنى، والتدخل الفني في اللفظ في وقت واحد، " فإن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى، مع تحسين اللفظ- استحق المعنى عليه"[2].

فثنائية التدخل الفني كما يتبين من النص اتجهت إلى "ضرورة الزيادة في المعنى"، والإضافة إليه بغرض تنميته، وإلى ضرورة تحسين

(١) السابق: ص ١٩٥ -١٩٦.

(٢) السابق: ص ١٩٦.

اللفظ أو الصياغة بهدف تميزها. وهذه الثنائية تفضي إلى اختصاص المتأخر بالمعنى المطروق، وهذا ما حققه "الطرماح" في بيته الذي أفاده من معنى بيت النابغة، فقد استحق الطرماح هذا المعنى حين زاد عليه، وحين حسن تقديمه، وأجاد عرضه في قوله (أي النابغة):

من وحش وجرة موشى أكارعه طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد

بقوله (أي الطرماح):

يبدو وتضمره البلاد كأنه سيف على شرف يسل ويغمد

" فزاد الطرماح عليه، أن جعله مسلولاً في حال ظهوره، مغمدا في حال إضمار البلاد له "[1].

ويريد بهذه الموازنة أن يحكم بالاختصاص للطرماح؛ لتوفيره "ثنائية التدخل الفني"، ذلك أن محور بيت النابغة هو "تشبيه الثور الأبيض اللمّاع بالسيف المصـــقول، الذي أفرد وسل من غمده؛ فيبدو بياضه ولمعانه"[2]. وعلى حين طور الطرماح هذا المعنى وزاد فيه، حيث شبه ممدوحه بأنه كسيف مسلول في حالة حركته الظاهرة ونشاطه البارز، وبأنه كسيف مغمد في حالة اختفائه، أي أنه جمع بين الحركة والسكون، أو بين الوضوح والاختفاء، أو بين التقدم والتراجع – في صورة فنية واحدة؛ فاستحق بذلك الاختصاص به.

---

(١) السابق: ١٩٦.

(٢) السابق: ص ١٩٦، وديوانه النابغة: ص ١٧.

وجملة القول أن "الخصوصية الفنية" كانت محور اهتمام حازم القرطاجني، وهو يعمد إلى تقييم جهود الشعراء الآخرين، بنظراته الفذة، المعتمدة على ثلاثة أسس، فحص بها "كثرة" ورود المعنى الشعري على خاطر المتلقي، "وقلته" و "ندرته"، وهي الأسس التي شكلت هذه الخصوصية على نحو ما تبين، كما كانت محور اهتمامه وهو يدعو بالنظر والتطبيق الشاعرَ الآخذ– إلى التدخل الفني في "المعنى المطروق" بالمقومات الخاصة بالمعنى، والتدخل الفني في "الأداء اللفظي" بالقيم المتعلقة به، والتدخلان معًا ليسا سوى الركنين الأساسين اللذين يكونان تلك الصيغة الجمالية، التي ينشدها شعراء الأخذ الفني ونقاده، "وهي الخصوصية الفنية".



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد صقر، دار المعارف بمصر ١٩٦١ -١٩٦٥م.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د.أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر (د-ت).
- ابن الأثير: الاستدراك ، تحقيق حفني شرف ، الأنجلو المصرية ، ١٩٥٨م.
- إحسان عباس (د): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة- بيروت ١٩٧٤م.
- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي،النهضة المصرية،ط(٨) ١٩٧٣م.
- أحمد مطلوب(د) : عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، الكويت ١٩٧٣م.
- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي و د. حامد عبد المجيد، البابي الحلبي ١٩٦٠م.
- ابن الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، ١٩٨٠م.
- بشر بن أبي خازم:ديوانه،تحقيق د.عزة حسن-دمشق١٩٦٠م.
- التبريزي: شرح المعلقات العشر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المدني ١٩٦٢م.
- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية١٩٦٦م.

- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق ابن خوجة ، دار الغرب الإسلامي- بيروت (د-ت).
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط (٤) الجيل- بيروت ١٩٧٤م.
- ابن رشيق: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بن يحيي- تونس ١٩٧٢م.
- ابن الرومي: ديوانه، تحقيق د. حسين نصار،الهيئة المصرية العامة للكتاب (د-ت).
- ابن الرومي: اختيار وتصنيف كامل كيلاني، المكتبة التجارية- مصر (د-ت).
- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل- بيروت ١٩٧٢م.
- الشماخ بن ضرار: ديوانه، تحقيق د. صلاح الهـادي، دار المعارف، ط(١) ١٩٧٧م.
- ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر- بيروت ١٩٦٧م.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام- الإسكندرية، ط (١) ١٩٨٠م.
- طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق د. علي الجندي، الأنجـلو المصرية، ط (١) ١٩٥٨م.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري. لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٨م.

- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تصحيح السيد رشيد رضا، المعرفة- بيروت ١٩٧٨م.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد رشيد رضا، المعرفة- بيروت، ١٩٧٨.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي ١٩٨٤م.
- عنترة بن شداد العبسي: ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي- بيروت (د-ت).
- الفرزدق: ديوانه، تحقيق: محمد إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية بمصر، ودار صادر- بيروت ١٩٦٦م.
- لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب. ضمن كتاب " منهج البحث في الأدب واللغة ". ترجمة د. محمد مندور، دار العلم للملايين- بيروت ١٩٤٦م.
- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف- بيروت (د-ت).
- المتنبي: ديوانه، تحقيق: السقا والإبياري وشلبي، ط الحلبي بمصر ١٩٥٦م.
- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق على محمد البجاوي، نهضة مصر ١٩٦٥م.
- محمد مصطفى هدارة (د): مشكلة السرقات في النقد العربي، ط(١)، المكتب الإسلامي- بيروت ١٩٧٥م.
- محمد مندور (د): النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، ١٩٦٥.

- أبو نواس: ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي- بيروت ١٩٨٤م.

الفصل الخامس
إشكالية الغموض الفني
في
التراث النقدي



الفصل الخامس
إشكالية الغموض الفني
في التراث النقدي

(١)

من الثابت أن أغلب نقادنا العرب القدامى، كانوا يأخذون جانب "الوضوح" اللغوي الذي يجب أن يلتزم به الأديب (الشاعر أو الناثر)، حين يعمد إلى التعبير عن أفكاره، أو صياغة معانيه، في شكل قصيدة أو قطعة نثرية. ويرجع ذلك إلى فكرتهم عن الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي؛ إذ يجب أن تتأسس على "المعرفة الواضحة"؛ بوصفها الهدف الرئيسي لبلاغة القول، التي تنص عن ضرورة إنهاء المعنى إلى القلب"[١]؛ وعلى أن يكون المعنى

---

(١) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، دار الفكر العربي بمصر ط(٢) ١٩٧١ ص ١٤.

مفهوما، واللفظ مقبولا"[1]، وعلى أن "كل من أفهمك حاجته فهو بليغ بالألفاظ الحسنة والعبارة النيرة"[2].

وقد أشار الجاحظ (-٢٥٥هـ) إلى هذا الوضوح، وهو يتصدى لتجلية معنى البيان أو البلاغة، فقال: " البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله ... لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"[3]، قاصدا بذلك أن قيمة القول تتوقف على وضوح معانيه، وسهولة ألفاظه، وكلاهما يؤدي إلى "فهم" المتلقي لهذا القول واستيعابه.

وفي سبيل ذلك أورد قول نقاد اللفظ ونقاد المعنى، الذين رأوا أن "المعاني القائمة في صدور العباد" إنما تحيا بخصال هي ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها؛ لأنها "تقربها من الفهم، وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا، وهي التي تخلص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشي مألوفا، والغفل موسوما، والموسوم معلوما، وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل- يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور- كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي

---

(١) السابق: ص ١٦.

(٢) السابق: ص ١٦.

(٣) البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر١٩٦٨، ١/٧٤، ٧٥.

هي البيان"[1]. فقد قصد بإيراد هذا القول التأكيد على أن بلاغة التعبير أو بيانه رهنٌ بفهم المتلقي له، على أساس وضوح معناه وسهولة ألفاظه، وتجرده من المعنى الخفي الذي يفضي إلى غموضه واستغلاقه على المتلقي.

والحق أن مذهب الوضوح على هذا النحو يمكن أن نجد له شبيها في عصر النهضة الأوربية على أيدي "الكلاسيكيين"، الذي دعوا ضمن ما دعوا إليه من مبادئ إلى ضرورة وضوح التعبير، واعتماده على العقل اعتمادا تاما؛ لأن العقل عندهم مرادف للذوق السليم أو صواب الحكم؛ ومن ثم نصوا على "أنْ تمر الخواطر في مال التفكير لتُصفَّي وتهذب؛حتى تخرج إلى الناس منطقية معتدلة غير مشبوبة"[2]. كما نصوا على أن " الشعر لغة العقل؛ فلا بد أن يبرأ من الخيال الجامح، والنزعات الفردية والعواطف الجياشة "[3] التي تؤدي إلى غموض المعنى وإبهامه.

(٢)

ولم يكتب لهذه المبادئ أن تعيش طويلا؛ حيث نهضت الرومانتيكية في ألمانيا على أيدي ميلر Meler، الذي هاجم العقل والقانون والعلم؛ بدعوى أنه "لا يوجد شيء ثابت، وكل القيم تنمو وتتطور". ونادى باللجوء إلى الأساطير والرموز، كما نهضت الرومانتيكية في إنجلترا بجهود وليم بليك، الذي هاجم هو الآخر العقل فوصفه بالنقص، ووصف العلم بشجرة الموت، على حين يتصف الفن بشجرة الحياة، وقد انتهى الهجوم

---

(١) السابق: ٧٥.

(٢) د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الأنجلو المصرية، ط (٣) ١٩٦٢، ص٣٢.

(٣) السابق: ص ٣٢.

الرومانتيكي إلى استبدال العقل بالعاطفة والشعور، وإلى تسليم "قيادهم إلى القلب"؛ لأنه منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطئ"[١].

وقد عمد الرومانتيكيون نتيجة لذلك إلى الإكثار من التصوير الموحي، بدلا من الوصف المباشر، على اعتبار أن العمل الأدبي الحق هو الذي لا تشعر عند قراءته بملل أو فتور، رغم رجوعنا إلى قراءته مرة بعد مرة، وهو الذي يقدم معطيات جديدة، ويجعلنا نستخلص منه معاني لم نكن قد وقفنا عليها في القراءة الأولى، وهو الذي يمتلك قدرا من "الغموض" الفني. فمن محاسن العمل الفني بعامة، وجماله المؤثر "أنه لا يمكن فهمه فهما تاما، وأنه لا يخلو من حيرة وغموض، وكأن الأثر الفني دائم النمو كلما أطلنا فيه النظر"[٢].

وأنه يجعل المتلقي ينشط بفكره نشاطا فعالا؛ " لا يتيح له أن يديم التأمل في صوره الفنية، وإنما يدفعه إلى توجيه نظرة سريعة عابرة في جزء من هذه الصورة أو تلك، على أن يسند إلى قوة خياله العمل على تخيل باقي الأجزاء التي لم يكن قد رآها وتأملها من قبل"[٣].

كما يقول الناقد الفرنسي المعاصر آلان Alain، الذي أكد قوله هذا بأن ثمة لغة خفية تشتمل عليها جميع الفنون، وهذا يعني أن النص الشعري يحتوي على أفكار ومعانٍ يصعب علي الكلام النثري توضيحها والكشف

---

(١) السابق: ص ٣٣ –٣٤.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار الفكر اللبناني ، ط(٢) ١٩٨٣ ،ص١٠٠.

(٣) السابق: ص ١٢٧.

عنها، وفيه كذلك تعبير مبهم غامض يفهمه القارئ بحسه وشعوره، وليس بفكره وعقله، كما أن المقطوعة الموسيقية يشعر بها المستمع ويستمتع بها، ورغم عدم فهمه لها وعجزه عن شرح لغتها؛ فإننا نراه قد تفاعل معها بوقعها الجميل على أذنيه، إنه يحس طوال استماعه إليها بشيء خفي، يسري في الجمل والمقاطع، ويستحوذ على نفسه ويؤثر فيها. وهكذا الحال مع الفن القصصي، الطويل والقصير، والفن التشكيلي، حتى فن الرقص؛ إذ تراها على هذا الشيء الخفي الذي يتعذر الوقوف عليه والإحاطة به.

والمؤكد أن هذه الخفاء ليس إلا "الغموض الفني" Ambiguity الذي يعد صفة خيالية تفرق بينه وبين الإبهام Obscurity، الذي هو صفة نحوية ترتبط بالنحو وتركيب الجملة[١].

وخيالية الغموض تتعين في أنه يعمد إلى: إثارة شتى التخيلات بوسائل، منها "التصوير الحركي"، الذي يحدث في نفس المتلقي "تداعيات" لأفكاره ومشاعره وعواطفه، ومنها "الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن، و"الإيقاع الداخلي المتعين في عدد من الوجوه البلاغية"، كالتكرار والترصيع وغيرهما. ومنها "طاقة الكلمة الواحدة"، فـ"للكلمة الواحدة عديد من المعاني المرتبط أحدها بالآخر، وعديد من المعاني التي يحتاج واحدها إلى الآخر ليكمله، أو عديد من المعاني تتحد معا، حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة، أو سياقا واحدا، وهذا مساق يستمر مطردا"[٢].

---

(١) د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفكرية والمعنوية، دار العودة- بيروت ١٩٧١.

(٢) ستانلي هيمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي بمصر (د-ت) ٢/٥٥.

ومن ثم فإن الغموض كما يراه الناقد الإنجليزي المعاصر: وليم إمبسون William Empson " معناه أنك لا تحس فيما تعنيه، أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة، وفيه احتمال أنك تعني واحدا أو آخر من شيئين، أو تعني كليهما معا.وأن الحقيقة الواحدة ذات معان عدة"[١] وهذا يعني أنه من الصعب أن نعرف الحقيقة كاملة؛ لأنها سر محجوب دائما لا يمكن للعقل أن يحيط به؛ ولذلك اعتقد أوسكار وايلد Oscar Wild في ضوء قراءته في شعر براوننج Brawning "أن سبب اتجاه الشعر الحديث إلى الغموض هو: تعقيد الحياة في المجتمع الحديث"[٢]؛ وذلك في عام ١٨٨٩، وأكد ت . س إليوت T.S Eliot هذا الاعتقاد بقوله بعد ثلاثين عاما تقريبا: "إن من الضروري على الشعراء المعاصرين ألا يأخذوا جانب السهولة واليسر في لغة أشعارهم؛ إذ يجب عليهم أن يكونوا أشد صعوبة في لغتهم الشعرية؛ لسبب هو أن الحضارة الحديثة تنطوي على تنوع عظيم، وتعقيد شديد، وكلاهما ينتج نتائج متنوعة ومعقدة، فعلى الشاعر أن يكون أكثر إيماء، وأكثر التواء؛ ليقصر اللغة على معناه الذي اختاره، أو ينتزعها من مكانها إلى هذا المعنى"[٣].

ولم يكن بعض النقاد والبلاغيين العرب القدامى بعيدين عن الوعي بالغموض على هذا النحو المتقدم، حينما عمدوا إلى بحث هذه الظاهرة في النص الأدبي: الشعري والنثري، من خلال تناولهم بعض الوجوه البيانية

---

(١) السابق: ٥٢/٢.

(٢) روثفن (ك.ك): قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د عبد الجبار مطلبي- بغداد، ط(١) ١٩٨٩، ص ١٠٦.

(٣) السابق: ص ٩٣.

البديعية، مثل المجاز، والإشارة والإيماء، والتعريض، والتلميح، وإيجازَيْ الحذف والقصر، والتورية، والإلغاز، والرمز، والكناية، وغير ذلك، فقد أفادت تحليلاتهم المتفاوتة المستوى لهذه الوجوه أنها تتضمن شحنات قوية، أو قوى مثيرة للفكر، محركة للنفس، منبهة للوجدان، مؤثرة في الحس والقلب، على أساس أن كل وجه منها يمثل دعوة للمتلقي لكي يتأمل معنى النص، وصوره المتعددة التي توحي بها، أو يمكن أن توحي بها لغة كل منها، ولكي يشارك في الكشف عن الغموض الذي تغرق فيه، وتجلية الجانب الخفي فيها.

كما أنهم حرصوا على تحديد موقفهم من "الشعر الواضح"، الذي يسهل إدراك معناه وفهم لغته، أو تحديد المدى الذي بلغه هذا الشعر، والمدى الذي يمكن للشعر الغامض أن يبلغه ولا يتجاوزه. فيقول أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن الشعر الواضح : "وما كان لفظه سهلا، ومعناه مكشوفا بيّنًا فهو من جملة الرديء المردود"[1]؛ قاصدا ذلك أنه يناصر تقديم المعنى تقديما غير مباشر، بحيث لا يكون واضحا؛ فيسهل على المتلقي إدراكه دون أن يبذل ذهنه أي جهد حيالَه؛ مما لا يجعل نفسه تحس به، أو تتفاعل معه.

إن تحقيق هذا الهدف يكون بوسيلة "الإخفاء الفني" للمعنى المراد بغير تطرُّف، ولا مبالغة في الإخفاء، الذي يطبع الأداء اللغوي المعبر عنه بطابع الغموض الجزئي.

---

(١) كتاب الصناعتين: ص ٣٥.

ولا يعني التوسل بهذه الوسيلة أن يعمد الشاعر إلى تدقيق المعنى تدقيقا شديدا؛ يؤدي إلى التعمية أو الغموض الكلي أو التام؛ إذ ينشأ عن هذا النوع من الغموض استغلاق المعنى على المتلقي، واستحالة فهمه واستيعابه، وكشف الحجاب عنه؛ ومن ثم تنعدم استجابته النفسية له؛ "فتعمية المعنى لكنة"[1]، أو صعوبة في الإفصاح والإبانة عنه، يقابلها بالضرورة استحالة أن يحيط المتلقي به، على نحو ما يظهر في بعض أشعار أبي تمام، التي غمضت بسبب غموض الاستعمال المجازي فيها، مثل قوله[2]:

خان الصفاء أخ خان الزمان أخا   عنه فلم يتخون جسمه الكمد

وقوله[3]:

يوم أفاض جوى أغاض تعزيا   خاض الهوى بحري حجاه المزبد

وقوله[4]:

وإن لجرية بانت جارت لها   إلى يديّ جلدي فاستوهك الجلد

وقوله[5]:

---

(١) السابق: ص ٣٥.

(٢) السابق: ص ٣٦٦، وفي الديوان (خان الصفاء أخ الزمان له ... أخا ...).

(٣) السابق: ص ١١١.

(٤) السابق: ص ٣٦٧ وفي الديوان :

وإن نجرية نابت جأرت لها   إلى ذرا جلدي فاستؤهل الجلد

(٥) السابق: ص ٣. جهمية الأوصاف: مظلمة الأوصاف. جهمة الليل: وقت قريب من السحر.

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء[1]

فهو يريد بهذه الأبيات أن يقول إن معنى كل بيت قد احتجب عن المتلقي احتجابا تاما؛ بسبب هذا الغموض المتطرف، أو "التعمية" المقصودة التي يغرق فيها؛ ومن ثم لا نتوقع تأثيره فيه أو تأثره به سلبا أو إيجابا، إقبالا أو نفورا، خاصة أن الشاعر لم يوظف في كل بيت المجاز المقارب لأصل المعنى، ففقد المجازُ حينئذ قوةَ الإيحاء به والإشارة إليه؛ فبعُد المعنى بذلك عن إدراك المتلقي، الذي لا يستجيب إلى غموض المجاز البعيد عن معناه الأصلي، أو القائم على الإشارات البعيدة.

وقد التفت ابن طباطبا العلوي (-٣٢٢ هـ) من قبلُ إلى ظاهرة "الغموض غير المتطرف في لغة الشاعر"، حين أوجب على الشاعر أن "يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغَلِقة، والإيماء المُشْكِل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها"[2]. وأكد ذلك بقوله في معرض فحصه الشعر الغامض: "من الحكايات الغَلِقة والإشارات البعيدة قولُ المثقّب (العبدي) في وصف ناقته[3]:

---

(١) كتاب الصناعتين: ص ٣٦.

(٢) عيار الشعر: تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٤، ص ١٥٨.

(٣) ديوان المثقب العبدي: تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبع معهد المخطوطات العربية ١٩٧٠ ص ١٩٥. والمفضليات: للضبي تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون،دار المعارف بمصر ط(٦) ١٩٧٩، ص٢٩٢. ودرأت: مددت ، **الوضين:** الحزام ، الدين: الدأب والمعاودة.

تقول وقد درأتُ لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني
أكل الدهر حل وارتحال أما يُبْقِي عليَّ وما يقيني

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول"[1].

فهو يقصد أن المثقب العبدي قد أغرق بيتيه في الغموض والإبهام، وغرق تبعًا لذلك المتلقي في بحر من الحيرة؛ لأنه حينما انتهج المجاز في التعبير عن ناقته ابتعد عن معناه الحقيقي الأصلي، الموازي له، مخالفًا بذلك الشرط الذي ينبغي أن يطبق في هذه الحالة، وهو: توظيف المجاز المقارب للحقيقة؛ فطبع من ثمَّ بيتيه بطابع الغموض، الذي لو أتيح الكلام لناقته الموصوفة فيهما لأعربت عن شكواها من غموضهما.

وقد وقع في هذا الغموض– كما يقول ابن طباطبا العلوي– شاعر آخر انتهج "الإيماء المشكل الذي لا يفهم، وقد أفرط قائله في حكايته"[2] وذلك في بيتيه:

أومت بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتني خببا ولولا أنت لم أخرج

" فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء، ولا تعبر عنه إشارة"[3]، أي أن خلو قول الشاعر من إيماءة تومئ إلى المعنى، أو إشارة تشير إليه– قد أدخل هذا القول في دائرة الغموض التام؛ حيث افتقد قدرا من الضوء،

---

(١) عيار الشعر: ص ١٥٨.
(١) السابق: ص ١٥٨.
(٣) السابق: ١٥٩.

أو قليلا من الإشارات التي توضحه، والتي تحقق له- ولمثله- "الغموض الفني"، الذي "لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه "[1]؛ ولذلك استحسن ابن طباطبا أبياتا تمثل فيها الغموض بوجهه الفني المشتمل على "المجاز المقارب للحقيقة"[2]. مثل قول عنترة في وصف فرسه[3]:

فازْورّ عن وقع القنا بلُبانه   وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

ومثل قول بشار بن برد[4]:

غدت عانة تشكو بإبصارها الصدى   إلى الجأب إلا أنها لا تخاطبه[5]

ويدعم فكرة ابن طباطبا، وأبي هلال عن طبيعة "الغموض"-قول ضياء الدين بن الأثير (-٦٣٧هـ) في موضع حديثه عن الفروق بين الشعر والنثر، "الترسل (النثر) هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه ... لأن الشعر بُنِي على حدود مقررة، وفصلت أبياته؛ فكان كل بيت منها قائما بذاته، وغير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمين، وهو عيب، فلما كان النَّفَس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضروبه، وكلاهما قليل- احتيج إلى أن يكون الفضل في المعنى، فاعتمد أن يلطف ويدقّ. والترسل مبنيّ على مخالفة هذه

---

(١) كتاب الصناعتين: ص ٧٣.

(٢) عيار الشعر: ص ١٥٨.

(٣) ديوان عنترة: تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي بدمشق ١٩٦٤، ص ٢١٧.

(٤) موسوعة دواوين الشعر العربي: ديوان بشار بن برد: تحقيق محمد الصادق عفيفي، دار الرائد العربي- بيروت ١٩٨٣، ص ٢٥٣.

(٥) عيار الشعر: ص ١٥٩.

الطريق، إذا كان كلاما واحدا لا يتجزأ يتفصل إلا فصولا طوالا ... فجميع ما يستحب في الأول (الشعر) يستكره في الثاني (الترسل)؛ حتى إن التضمين عيب في الشعر، وهو فضيلة في الترسل"[١].

ففي هذا النص يضيء ابن الأثير طبيعة هذه الظاهرة ويوضحها، فيتحدث عن الغموض باعتباره مظهرا فنيا، وأساسا جوهريا يميز فن الشعر عن النثر، فالشعر المعتد به أو "الفاخر" هو الذي يتسم بالغموض؛ حيث لا يقف المتلقي على غرض الشاعر المركزي، أو المعنى الأساسي لقصيدته إلا بعد انقضاء وقت في قراءتها، وإلا ببذل قدر من الجهد النفسي قلّ أو كثر؛ للتوصل إلى هذا الغرض أو المعنى؛ وحينئذ تحدث الهزة النفسية المرجوة من قراءة العمل الأدبي.

ويرد ابن الأثير سبب اشتراط هذين الشرطين : (الوقت والجهد) إلى طبيعة " النَّفَس الشعري"، في القصيدة العربية القديمة في العصر الجاهلي، وحتى مطلع عصر الإحياء الأدبي العربي في العصر الحديث، فهذا النَّفَس في الغالب لا يمتد أو لا يتجاوز حدود البيت الواحد؛ ومن ثم كان من الضروري حصر المعنى في حدوده وفصله؛ بحيث لا يتعداه إلى البيت التالي، وإلا تعرض الشعر لعيب التضمين، الذي يؤاخذ عليه الشعراء الذين يقعون فيه؛ لأن التضمين كما حدده النقاد : "إكمال معنى البيت الأول في البيت التالي له، أو هو: بيت يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضيا له"[٢]، مثل قول الشاعر[٣]:

---

(١)المثل السائر: تحقيق د.أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة،نهضة مصر،ص٤-٧.

(٢) المرزباني: الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي- القاهرة، ص٣٢.

(٣) أبو أحمد العسكري: التصحيف والتحريف، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٨٦، ص ٩٣.

وسعد فسائلهم والرباب وسائل هوازن عنا إذا ما
لقيناهم كيف نعلوهم بواتر يغرين بيضا وهاما

وقول النابغة الذبياني[1]:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صالحات أتيتهم بحسن الود مني

فهذا التضمين (مخالف) لطبيعة النفَس الشعري عند العرب وهدفه، من جهة استحواذه على وعي السامع أو المتلقي ببيت مفرد واحد، وامتلاكه لذاكرته، وتسهيل حفظه له؛ مما يضمن للشاعر إذاعة أبيات قصيدته وانتشارها، ويضمن تأثيرها– ضرورة– في نفْس الحافظ والسامع معا. فحرص الشاعر على حصر المعنى، وتركيزه على هذا النحو– جعله يدقق المعنى، ويتشدد فيه؛ فقاده هذا إلى "غموض، ذي ألوان مختلفة مثل: الإيماء، والتلميح، والإشارة، والإيجاز، والرمز، والتعريض، والكناية وغيرها– بدلا من أساليب التصريح والمباشرة، والوضوح التي يمكن أن نتعرف على معانيها بعدة أبيات لا بيت واحد، أو التي يناسبها تصميم المعنى وبناؤه على نحو موزع؛ ليشمل طائفة من الأبيات يسري فيها، وتترابط به، وليس حصره في بيت مفرد مستقبل، كما هي الحال بالنسبة للبيت من القصيدة العربية القديمة، ذات النفَس الشعري، الذي يحدد المعنى في بيت يستقل معناه عما سبقه أو تلاه من أبيات؛ بما يجعله حينئذ دليلا على ما يتصف به الشاعر من سيطرة لغوية، وقدرة فنية عالية.

---

(١) ديوانه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط(٢) ١٩٥٨، ص١٢٧-١٢٨.وفي الديوان (أتيتهم بود الصدر مني)، ص١٢٨.

(٣)

تبين لنا أن نقاد الأدب الأوربي الحديث ، مثل أوسكار وايلد ، و ت . س إليوت قد أرجعا غموض الشعر الأوربي في نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، إلى سبب هو "تعقيد جوانب الحياة المختلفة" الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، في المجتمعات الأوربية الحديثة"[1].

وقد عمد بعض نقادنا القدامى- قبل ذلك بالطبع- إلى التماس الأسباب إلى تمكين وراء وجود هذه الظاهرة في نماذج شعرية قديمة ومعاصرة لهم، فمن هذه الأسباب ما يتعلق بتكلُّف الشاعر، ومنها ما يتصل بتعقيد الصياغة وسوء ترتيبها، ومنها ما يتعين في غرابة اللفظ، ومنها ما يختص بجهل المتلقي بالمعنى المستعمل.

أما السبب الأول وهو "تكلف الشاعر" فإنهم رأوا أن "تكلفه" في شعره من شأنه أن يقمع قوة طبعه؛ لأن التكليف ليس إلا إكراه النفس وإجبارها على الإبداع في حال لا تكون فيها مهيأة له؛ ومن ثم يجيء الشعر مجهضًا مشوه الخلقة، كما أن التكلف يقيم حاجزًا صلبًا بين الشعر والمتلقي، الذي تغمض عليه المعاني، التي يريد الشاعر أن يوصلها إليه.

يقول علي بن عبد العزيز الجرجاني موضحًا هذا السبب، خلال بحثه في تكلُّف أبي تمام الذي "حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه؛ فحصل منه على توعير اللفظ؛ فقبح في غير موضع من شعره، فقال:

---

(١) انظر ص ٢٢٣ من هذا الفصل.

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع؛ فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين، حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأعراض الخفية؛ فاحتمل فيها كل غث ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل؛ فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بَعْد العناء والمشقة، وحين حَسَرَه الإعياء، وأوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الالتذاذ بمستظرف وهذه جريرة التكلف"[١].

إن الجرجاني في هذا النص يحدد سبب غموض بعض شعر أبي تمام، كما ورد في هذا البيت، وهو "التكلف" أو حمل النفْس، والتشدد معها، وإرغامها على القول؛ اقتداء بالشعراء والفلاسفة القدماء. وهذا التكلف قد نشأت عنه ثلاثة مظاهر أدت إلى غموض هذا البيت وغيره من الأبيات المماثلة، وهي: "تشدده في اللفظ"؛ ومن ثم يصعب على المتلقي فهْم معناه، و"تعسفه" في استعمال الوجه البديعي، و"التفنن" في اجتلاب المعاني الخفية البعيدة عن إدراك المتلقي، المتعارضة مع ذوقه.

ويذكر الجرجاني أن ثمة أشعارًا لأبي تمام بدا فيها تكلُّفه- ومن ثم غموضها- بالمعنى المتقدم، ومنها قوله[٢]:

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية ١٩٦٦، ص ١٩.

(٢) السابق: ص ٢٠.

يوم أفاض جوى أغاض تغزيا   خاض الهوى بحري حجاه المزبد

فهو "شعر أقل ماء، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب"[1].

وقوله[2]:

خشنت عليه أخت بني الخشين   بكلت وأنجح فيك قول العاذلين

ألم يقنعك فيه الهجر حتى   تكلت لقلبه هجرا ببين

فهو شعر يجافي الذوق؛ حيث أورد صيغة لا تناسب مقام الغزل والنسيب؛ ولذلك تساءل الجرجاني مستنكرا: "فهل رأيت أغثّ من "بكلت" في بيت نسيب؟"[3]، وبيّن بالإضافة إلى ذلك الغموض الذي ترتب على هذه الصيغة وما يشابهها.

ويؤيد ما ذهب إليه الجرجاني قول ابن رشيق القيرواني، الذي ذكر أن علّة غموض بعض أشعار أبي تمام هي الحَمْل على النفس وإجبارها على القول، "وكان أبو تمام يُكْره نفسه على العمل؛ حتى يظهر ذلك في شعره"[4].

والسبب الثاني هو "سوء ترتيب المعاني" الذي يؤدّي إلى تعقيد ألفاظ الشعر، وتعذر فهمها؛ وبالتالي تغمض معانيه، ويتعذر توضيح المراد منها، على نحو ما نجد في قول الفرزدق[5]:

---

(١) السابق: ص ١١١.

(٢) السابق: ص ١١١

(٣) الوساطة: ص ٢٠.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجيل بيروت ١٠٩/١.

(٥) ديوان الفرزدق: تحقيق: إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية بمصر ١٣٥٤ هـ، ص ٣٤

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

وقوله[1]:

ما بالمدينة دار غير واحدة دار الخليفة إلا دار مروانا

وقوله[2]:

فإن التي ضرتك لو ذقت طعمها عليك من الأعباء يوم التخاصم

وقول أبي الطيب المتنبي[3]:

بقائي شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زموا لا الجمالا

إذ يذكر الجرجاني أن أبا الحسن بن لنكك البصري قد هاجم البيت الأخير؛ الذي رآه "أشد تعقيدًا، وأظهر تكلفًا، وأسوأ ترتيبًا"[4]، وزعم أن المصراع الأول "يسقط دواوين عدة شعراء"[5].

وعلى الرغم من أن الجرجاني قد حاول أن يخفف من هذا الهجوم[6]، لكن السبب يظل قائمًا، وهو أن تعقيد هذا البيت وما قبله من أبيات الفرزدق سبب أساسي في غموضها؛ وعجز المتلقي عن الإحاطة بها بسبب هذا الغموض.

---

(١) السابق: ص ٦٩.

(٢) السابق: ص ١٠٤.

(٣) ديوان المتنبي: ٣/٢٢١.

(٤) الوساطة: ص٤١٦.

(٥) الوساطة: ص٤١٧.

(٦) السابق: ص٤١٧.

والسبب الثالث "غرابة اللفظ" نتيجة هجره، وبُعْد العهد به، وندرة استعماله؛ إذ يذكر الجرجاني أن غموض الشعر يرجع إلى خفاء معانيه المستعملة واستتارها، "من جهة غرابة اللفظ وتوحّش الكلام، ومن قبل بعد العهد بالعادة، وتغير الرسم، كاختلاف الناس في قول تميم بن مقبل"[1]:

يا دار سلمى خلاء لا أكلفها إلا المرانة حتى تعرف الدينا

فإن الذي خالف بين أقاويلهم فيها هو أنهم لم يعرفوا المرانة، فقال قائل: هي ناقته، وقال آخر: هي موضع دار صاحبته، وقال آخر: إنما أراد الدوام والمرونة، وكقول امرئ القيس[2]:

نطعنهم سلكى ومخلوجة كرك لأمين على نابل

لما لم يعرفوا: هل الكاف من كرك فيكون اللأمان مفردين، أو الكر مفردا ويكون اللأم موصولا؟ اختلفوا"[3]. فغرابة هذين اللفظين (المرانة) ، (كرك لامين) وأمثالها، يمثل غموضًا في المعنى؛ حيث ينشب الخلاف، وتتعدد التفسيرات، التي قد تصيب وقد تخطئ، أو قد لا يصل أي تفسير منها إلى أي شيء مفيد على الإطلاق.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب- بيروت ١٩٧٤م. والمرانة: هضبة من هضبات بني عجلان. يريد: لا أكلفها أن تبرح ذلك المكان، وتذهب إلى موضع آخر، وقال الأصمعي: المرانة: اسم ناقة كانت هادية بالطريق. وقال: الدين: العهد والأمر الذي كانت تعهده.

(٢) ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٨٤، ص ٢٥٧.

(٣) الوساطة: ص ٤١٨.

وأما السبب الرابع للغموض فإنه يرجع في رأي الجرجاني إلى "المعنى نفسه"، رغم أن الألفاظ التي تعرضه واضحة، لا تعقيد فيها ويسهل فهمها مثل قول الأعشى[1]:

إذا كان هادي الفتى في البلا د صدر القناة أطاع الأميرا

فإن هذا البيت– كما تراه– سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تُشْكِل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي، والممتنع في رأيي أن يصل إليه إلا من شاهد الأعشى يقوله، فاستدل بشاهد الحال، وفحوى الخطاب، فأما أهل زماننا فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعا؛ إذا اقتصر بهم من الإنشاد على هذا البيت المفرد، فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض، وإلا فمن يسمع بهذا البيت، فيعلم أنه يريد: أن الفتى إذا كبر فاحتاج إلى لزوم العصا– أطاع لمن يأمره وينهاه، واستسلم لقائده وذهبت شرته. وكقول المعلوط:

بل رب محرار تجاوزته ببسطة الهامة والمشفرين
مأهولة الأرض إذا أصبحت مجدبة الحيزوم والمرفقين

البيت الأول منكشف المعنى، وأما الثاني فلا يُعلَم إلا وحيًا أو سماعًا، ولو بلغ طالبه في علم العرب كل مبلغ، وحمل على فكره فوق الطاقة، وإنما معناه أن هذه الناقة إذا أصبحت وانقادت فإن رءوس الإبل عند رجليها؛ لأنها أقوى على السير منها، وصدرها خالٍ لم تلحق بها ناقة لقصورهن عنها"[2].

---

(١) ديوانه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية– بيروت، ط(١) ١٩٨٧، ص٦٤.

(٢) الوساطة: ص٤١٨.

فهو يقصد أن ألفاظ بيت الشاعر الأول وألفاظ البيت الثاني للشاعر الآخر على انفرادها سهلة واضحة عند جميع الناس حتى العامة منهم، ولكن المشكلة تكمن فيما إذا حاولنا أن نعرف غرض الشاعر الكلي، أو مراده العام، حيث يتسم البيتان بالغموض المحكم، الذي لا يمكن الكشف عنه إلا بما يوحي به هذان البيتان من معان تكتسب بواسطة السماع، وبطريقة الأداء، ومعرفة المناسبة، والاستدلال ببعض الكلام على بعض.

(٤)

وبالإضافة إلى تحديد طبيعة الغموض، وتعيين أسبابه، على نحو ما تقدم عمد بعض نقادنا القدامى إلى تناول وظيفته الفنية، تناولا وردت إشارات إليها،ونحن بصدد الحديث عن طبيعته[١].

إذا يرى عبد القاهر الجرجاني (-٤٧١ هـ) في فن الاستعارة - وهي مظهر من مظاهر تدقيق المعنى المؤدي إلى الغموض- "أنه كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنًا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفًا، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعــافه النفس، ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز[٢]:

أثمرت أغصان راحته لجُناة الحسن عنابا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به، احتجت إلى أن تقول: "أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي

(١) انظر صفحات ٢٢٣ وما بعدها من هذا الفصل.

(٢) ديوانه : تحقيق: يونس أحمد السامرائي- بغداد ١٩٧٨، ص ٣٦.

الحسن، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة، وهذا ما لا تخفى غثاثته؛ من أجل ذلك كان موقع العناب في هذا البيت أحسن منه في قوله:

"وعضت على العناب بالبرد"

وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط؛ لأنك لو قلت: (وعضت على أطراف أصابع كالعناب بثغر كالبرد) كان شيئا يتكلم بمثله وإن كان مرذولا، وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملهب الطبع حاد القريحة"(١).

فقد أراد بهذا النص أن بناء الصورة الاستعارية له طريقان: طريق الوضوح الذي يمكن للمتلقي خلاله أن يتعرف عليها دون صعوبة كبيرة، وطريق الغموض أو الخفاء الفني بالتشدد في حصر معناها في بيت منفرد مستقل عما سواه من أبيات؛ فيتطلب هذا من المتلقي بذل المزيد من الجهد الذهني؛ للكشف عن معناها وفض أسرارها. والطريق الأخيرة ليست إلا شهادة ببراعة الشاعر في تجويد الصورة الاستعارية تجويدًا يحرك نفس المتلقي على هذا النحو من المشاركة الذهنية والاستجابة النفسية؛ بسبب تدقيق المعنى وغموضه، بتلك الصورة الفنية المثيرة والمؤثرة.

ويمكن القول في ضوء هذه الفكرة: إن سر "الغموض الفني" المقبول، أو أساس جماله المستساغ- يرجع إلى "الطبيعة البشرية الفضولية الطامحة إلى خوض "المغامرة المعرفية"، فكلما توصل الإنسان القارئ –

---

(١) دلائل الإعجاز: تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤٥٠ – ٤٥١.

خاصة إذا كان غير عادي– إلى جوهر ما يقرأ نتيجة نشاطه الذهني الحركي– شعر برضا نفسي، وراحة عقلية، وثقة بالنفس كبيرة.

وقد حدد عبد القاهر علاقة الغموض بهذه الطبيعة الطموحة، أو بما سماه هو "الطبع"، فبين أن وصف "الغموض" بالحسن والجمال يتوقف على "القوة النفسية" الحركية، التي تتشكل فيها معاناة المتلقي تجاه الغموض الفني الكامن في معنى الصورة الشعرية أو الأدبية؛ ومن أجل ذلك أكد وقوفه إلى جانب تقديم المعنى على نحو دقيق أو غامض، على أن تتدخل معاناة المتلقي في فحصه والكشف عنه، وهذا في حد ذاته دليل على جذب هذا المعنى الغامض لقدرات المتلقي العقلية والعاطفية، وبرهان على مدى تأثره به، واستجابته له.

ذلك "أن المعنى إذا أتاك ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه– كان نيله أحلى وبالمزية أولى؛ فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف؛ ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ"[1].

ولكن عبد القاهر إذا كان قد ناصر تدقيق المعنى وإخفاءه إلى درجة الغموض كما سبق– فإنه لا يحبذ أن يصل الغموض إلى حد الإلغاز أو التمويه؛ فيتحول حينئذ إلى شيء يستحيل أن يفهمه أحد. وهذا يضر بالعمل

(١) أسرار البلاغة: تصحيح وشرح رشيد رضا، دار المعرفة–بيروت ١٩٨٧، ص ١١٨.

الشعري؛ لأنه يدنيه إلى "التعقيد" أكثر من إدراجه تحت "الغموض الفني"؛ فيكون الشاعر بذلك قد خالف "القاعدة الذوقية"، التي تنصّ على أن "خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"[1]، والتي تفرض عليه الإلحاح على معرفة المسموح به من ألوان "الغموض"؛ ولذلك نراه يقول: "إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قول"المتنبي"[2]:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وقوله[3]:

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

وقول النابغة الذبياني[4]:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقوله[5]:

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وقول البحتري[6]:

---

(١) السابق: ص ١١٨.

(٢) ديوانه: تحقيق السقا والإبياري وشلبي، دار المعرفة– بيروت، ٣/١٦٤.

(٣) ديوانه: ٢/٩٥.

(٤) ديوانه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ص٣٨.

(٥) السابق: ص٣٨.

(٦) ديوانه: تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط (٢) ١٩٧٧، ٢/٩٦.

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم   وللسيف خد حين يسطو ورونق

وقول امرئ القيس[1]:

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وقوله[2]:

ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب   جذع البصيرة قارح الإقدام

فأنت تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهرة في الصدفة؛ لا يظهر لك إلا أن تشقه عنها، وكالعزيز المحتجب؛ لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كلُّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له ... وأما التعقيد، فإنما كان مذمومًا لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق، كقول المتنبي[3]:

ولذا اسم أغطية العيون جفونها   من أنها عمل السيوف عوامل

وإنما ذم هذا الجنس؛ لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدّك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستوٍ

---

(١) ديوانه: ص١٩.

(٢) لا يوجد في ديوانه، ولا في قائمة الشعر المنسوب إليه الملحقة بالديوان.

(٣) ديوان المتنبي: ٣/٥٢.

ولا مُملّس، بل خشن مضرس؛ حتى إذا رُمْتَ إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوهَ الصورة ناقص الحسن"[1].

ففي ضوء هذه الأبيات، وغيرها التي غلب عليها غموض معانيها- يرى عبد القاهر أن اجتهاد المتلقي عند تلقيها مطلوب؛ حتى يمكن الكشف عن المعاني التي تسبح في هذا الغموض، الذي يتقبله عبد القاهر، بل يحث عليه؛ لأنه سيجعل نفس المتلقي تشعر بالرضا وتحس بالمتعة؛ خاصة أن الغموض هنا فني؛ لاشتماله على إشارات كاشفة عن المعاني هادية إليها.

ولكن عبد القاهر في المقابل ينكر الغموض غير الفني الذي سماه "التعقيد"؛ لأنه نوع من الأداء اللغوي مذموم؛ تنفير منه الأذواق؛ لأنه يحتاج إلى "فكر زائد عن المقدار"، وإلى تأمل طويل لفك تعقيده، من جهة أن الألفاظ التي تؤلف النص المعقد لم ترتب الترتيب الذي يمثله تحصيل الدلالة على الغرض؛ حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة، كما يحدث عندما يحاول المتلقي أن يكشف عن المعنى الكامن في بيت المتنبي السابق "ولذا اسم ...".

وينتهي عبد القاهر من هذه المقابلة بين هذين النوعين من الغموض،إلى بيان أن "الغموض الفني" يستدعي عملا من المتلقي،وهو بذل قدر من الجهد للكشف عن أسراره الخفية، وأن تحقيق ذلك ينشأ عنه إحساس غامر بالرضا يملك قلب المتلقي ونفسه، على حين أن "الغموض غير الفني" أو "التعقيد" الذي يستدعي جهدًا مضاعفًا يبذله القارئ؛ لرفع

---

(١) أسرار البلاغة: ص١١٩-١٢٠.

غوامضه اللفظية والمعنوي- لن ينتج سوى إحساسه بالضيق به، والنفور منه، وهو إحساس نجده عند قراءة بعض شعر أبي تمام.

يقول عبد القاهر في ذلك: "وإنما يزيدك الطلب فرحًا بالمعنى، وأنسابه، وسرورًا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز- فالأمر بالضد مما بدأت به؛ ولذلك كان أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك، ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك ... وحصلت منه على ندم؛ لتعبك في غير حاصل، وذلك مثل ما نجده لأبي تمام من تعسُّفه في اللفظ، وذهابه في نحوٍ من التركيب، لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغرابٍ في الترتيب يعمي الإعــراب في طريقه، ويضل في تعريفه، كقوله[1]:

ثانيه في كبد السماء، ولم يكن   لاثنين ثان إذ هما في الغار

وقوله[2]:

يدي لمن شاء رهن لم يذق جرعا   من راحتيك دري ما الصاب والعسل[3]

وفي إطار وظيفة الغموض الفني الدالة أيضا يرى عبد القاهر – وهو بسبيل البحث في غموض بعض شعري أبي تمام والبحتري – أن الغموض في شعر الأخير مغاير لشعر الأول؛ لأن البحتري "يعطيك في

(١) ديوان أبي تمام: ١٣/٤.
(٢) السابق: ٥٩/٣.
(٣) أسرار البلاغة: ص١٢٠، ١٢١.

المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب"[1]، أي أنه يوظف الدليل والإشارة للمعنى الغامض؛ مما يعين المتلقي على استيعابه عقب فترة تأمل مناسبة، غير طويلة؛ فيأنس بما وصل إليه، ويسر لما كشفه. على حين أن الغموض الماثل في بعض شعر أبي تمام وغيره من الشعر المعقد، ناشئ عن معانٍ موغلة في الدقة، ولطف متطرف في البعد؛ الأمر الذي يرهق فكر المتلقي ويحيره، وقد لا يصل في النهاية إلى سبر أغوار تلك المعاني الغامضة؛ لأن هذا النوع من الشعر المعقد- كما يلاحظ عبد القاهر- "يعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك؛ حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب"[2].

ويقصد عبد القاهر أن النص الشعري أو الأدبي بعامة، القائم على هذا النوع من الغموض، بدلا من أن يجتذب المتلقي إليه، ويعطفه نحوه، ويحقق الغرض المرجو من تأثيره الإيجابي- فإنه يؤدي به إلى حالة من القلق النفسي المستمر، والضيق الشعوري المتصل، والتشعب الفكري الدائم الذي يدفع الذهن إلى تعدد الظنون، وكثرة الاحتمالات، دون أن يكون ثمة دليل أو إشارة في النص، تهديه إلى حقيقة المعنى الذي قصده الشاعر في هذا النص أو ذاك، من تلك النصوص الغامضة أو المعقدة.

وقد عزّز عبد القاهر رؤيته لوظيفة نوعَيْ الغموض: الفني والمعقد، بالتطبيق المقارن على نصين: أحدهما بيت للفرزدق، وثانيهما ثلاثة أبيات

(١) السابق: ص١٢٤.

(٢) السابق: ص١٥.

لكُثيِّر بن عبد الرحمن أو لغيره. أما بيت الفرزدق "الذي يضرب به المثل في تعسف اللفظ"[1].

فهو[2]:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

فقد رأى عبد القاهر أن غموض هذا البيت ليس فنيًا؛ لأنه ينتمي إلى النوع الآخر من الغموض وهو "التعقيد"، أو الغموض غير الفني؛ والسبب في وصفه بهذه الصفة أن الشاعر قد أحدث فيه الخلل والاضطراب؛ لأنه "لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر، فكدّ وكدّر، ومنع السامع أن يفهم الغرض"[3]، أو يتوصل إلى المعنى الذي أراده، بقدر معقول ومناسب من التفكير، بل إنه قد سبب للمتلقي الإحساس بالحيرة الشديدة، التي لم يكن بالإمكان التخلص منها إلا بإجراءٍ أو تعديلٍ أساسي في بناء البيت، وإبطال نظامه بأن يقدم ويؤخر، ويحرك جزئية هنا وأخرى هناك، وكأننا أمام أجزاء هندسية ينبغي إعادة ترتيبها وتشكيلها، والتوفيق بين أوضاعها؛ وهو إجراء يفقد المتلقي إحساسه بالمتعة، بل يثير في نفسه الإحساس بالنفور منه، ويدفعه إلى الانصراف عنه.

---

(١) انظر البيت في: الموشح للمرزباني ص٩٧، ١٠٢، ١٠٤. والوساطة للجرجاني ص٣١، والصناعتين ص١٢١، والعمدة ٢/٧٨، ٢٠٦، وسر الفصاحة ١٠٤، ودلائل الإعجاز ص ٤٩.

(٢) والممدوح في البيت: إبراهيم بن هشام بن إسماعيل، خال هشام بن عبد الملك، وكان عاملا على المدينة، يقول: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه.

(٣) أسرار البلاغة: ص١٥.

ولكننا لا نجد مثل هذا الإحساس، ونحن نقرأ النص الثاني موضوع المقارنة، وهو الأبيات الثلاثة المشهورة، التي تناولها بعض النقاد في القرن الثالث الهجري قبل عبد القاهر، وعدوها من الأشعار العادية التي لا تنطوي على شيء خاص، يمكن أن يميزها عن الأشعار الأخرى.

يقول صاحب هذه الأبيات[١]:

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهاري رحالنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطي الأباطح

ذلك أننا لكي نتوصل إلى المعنى المركزي الذي انطوت عليه هذه الأبيات، ينبغي أن ننظر فيها على ضوء استحسان بعض النقاد لها؛ من جهة أنهم "وصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدماثة"[٢]، وفي ضوء تقليل نقاد آخرين من شأنها؛ من حيث اشتمالها على معنى عادٍ لا فائدة ترجى منه، مصوغ بألفاظ واضحة سهلة يسيرة، كما رأى ابن قتيبة[٣]. ثم علينا

---

(١) رويت هذه الأبيات لكثير عزة بديوانه: ٧٩/١، وليزيد بن الطثرية: ص١٦، وعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى. انظر : الشعر والشعراء: ص٧٢، ونقد الشعر لقدامة: ص ٧٧، وذيل الأمالي (للقالي): ١٦٦، ومعجم البلدان لياقوت: ١٥٩/٨، والوساطة: ص٣٥، والصناعتين: ص٤٢، وزهر الآداب: ٥٦/٢، وأنوار الربيع: ص٧٥ ،٤٣٧، وأمالي المرتضي: ١١٠/٢ -١١١، والخصائص: ٢٢٥/١.

(٢) أسرار البلاغة: ص١٦.

(٣) الشعر والشعراء: ص٧٢. اعتبر ابن قتيبة أنها تمثل الضرب الثاني من أضرب الشعر، فقال "وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم= تجد هناك فائدة في المعنى". وقال: "وهذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء. ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح-ابتدأنا الحديث،وسارت المطي في الإبطح".

أن نراجع التفكير، ونشحذ البصير، ونحسن التأمل، وندع عنا التجوّز في الرأي. وبعد أن نجري هذه الإجراءات المتعاقبة، علينا أن ندع التفكير في هذه الأبيات؛ للكشف عن المعنى المركزي لها، الذي رآه البعض عاديًا لا يحتاج إلى فكر أو تأمل، وسوف تكون نتيجة هذا التفكير استحسان فنيّة هذه الأبيات، والإحساس بالرضا عن المعنى الماثل فيها، الذي عرضه الشاعر بوسائل فنية متنوعة، هي: الاستعارة الواقعة في موقعها المناسب، ودقة ترتيب المعاني الجزئية، وسلامة الصياغة من التزيد أو الحشو الدخيل على المعنى، أو نقص المعلومات الخاصة به.

ويقول عبد القاهر داعيًا المتذوق إلى فحص هذه الأبيات: "ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوّز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفًا إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حُسْن ترتيب تكاملَ معه البيانُ، حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن؛ وإلا سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفصل الذي يستثقل مكانه، والأجنبي الذي يكره حضوره، وسلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت في نفس المتكلم، فلم يدل عليه بلفظها الخاص بها، واعتمد دليل حال غير مفصح، أو نيابة مذكور ليس لتلك النيابة بمستصلح"[1].

ولم يكتف عبد القاهر بتنبيه المتلقي إلى "هذه الوسائل الفنية" المحققة في هذه الأبيات؛ لأنه ما لبث أن حثّه على الكشف عن "الحركة المعنوية"

---

(١) أسرار البلاغة: ص١٦.

التي تتملكها، مبينا أنه إذا سلمنا ببساطة هذه الأبيات، وقرب معانيها، وسهولة ألفاظها- فإنها ستبقى سابحة في دائرة الغموض تفتقر إلى كشفه؛ لأنها- من المنظور النقدي- تنطوي على إمكانات فنية، ودلالات موحية؛ "وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: (ولما قضينا من منى كل حاجة)، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله: (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا)، فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من ذم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة (الأطراف) على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول، وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطوّفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال مَن وُفِّق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حُسْن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخِلان والإخوان؛ ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة، طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرًا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه، فصرح أولا بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث؛ من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حال التوجه إلى المنازل، وأخبر بَعْدُ بسرعة السير، ووطأة الظهر؛ إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله؛ لأن الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبًا، ثم قال: (بأعناق المطي) ولم يقل بالمطي؛ لأن السرعة والبطء يظهران

غالبًا في أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس، ويدل عليهما بشمائل مخصوصة في المقاديم"(١).

ويتبين من النص أن عبد القاهر يحث- كما قلنا- المتلقي على سبر "المعنى"، وكشفه حتى وإن بدا بسيطًا يمكن استيعابه بسهولة ويسر، فقد تخدعه الدلالة المباشرة الفورية للنص الأدبي، التي تتاح له بالنظرة أو القراءة الأولى؛ فيظن أنه قد توصل إلى معناه وأحاط به، بينما يحتاج في الواقع إلى توجيه جهد مضاعف للتعرف عليه، كما لو كان سابحًا في بحر من الغموض والإيهام. ولتحقيق هذه الغاية العسيرة طرح عبد القاهر- كما نلاحظ- تصوره الخاص في رؤية دقيقة ومضيئة، يمكن تحديدها في طائفة من العناصر:

العنصر الأول: "هو تقصير اللفظ وتركيزه وإيجازه" في عبارة "ولما قضينا من مِنًى كل حاجة"؛ فأفاد بها العموم المؤدي-بالضرورة- إلى الغموض، الذي يتعين في قضاء كل حاجة، فلم يبين لنا الحاجات التي قضيت ولم يذكرها، ولكن هذا الغموض فني؛ لأنه يوحي بالمعاني الماثلة أساسًا في ذهن المتلقي، وهي قضاء المناسك بفروضها وسننها وشعائرها؛ ولأن الشاعر قد ساق له الشعيرة الأخيرة للحجج وهي "طواف الوداع"، وذلك بقوله: "ومسح بالأركان من هو ماسح"، فجاء تفسيرًا لما أوجزه من قبل، وتوضيحا لما غمض عليه.

---

(١) السابق: ص١٦-١٧.

العنصر الثاني: هو وصل البداية "ولما قضينا" بالغرض المركزي وهو "تحديد حال العائدين" بواسطة الخبر(أخذنا...)، فقد يستشعر المتأمل الغموض من التعبير عن الخبر؛ من جهة كونه نقلة مفاجئة من تحديد أو تناول المناسك والشعائر، وشد الرحال وذمها بهدف السير والرحيل، ولكن ما يلبث أن ينكشف هذا الغموض، حينما ندرك الغرض الأساسي لهذا الشعر، وهو تبادل الحديث المتشعب المتنقل الطائف بموضوعات كثيرة، كشأن العائدين إلى ذويهم من سفر طويل في طريق غير مأهولة. فتأمّل المتلقي لهذا النوع من الوصل الفني ليس إلا دليلاً على قدر معقول من المعاناة؛ للكشف عن دلالة الصلة بين البداية الممهدة والغرض المركزي، الذي هو الخبر المنبئ عنها المكمل لها.

والعنصر الثالث: هو "ضبابية نوع الأحاديث" التي جرت بين هؤلاء العائدين، فالتعبير "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" يحتوي على قدر من الغموض؛ فمن حق المتلقي أن يتساءل عن نوعية هذه الأطراف وألوانها، أو عن المعاني المثارة حينئذ. فإذا هداه تأمّله إلى أن من عادة المسافرين العائدين أن يطوّفوا في كلامهم بمختلف الموضوعات، دون أن يقفوا عند موضوع بعينه؛ بسبب الإحساس الحاد بالشوق إلى الوطن وأهله وأحبائهم القاطنين فيه، والتلهف القلبي على رؤيتهم والالتقاء بهم– إذا هداه تأمله إلى ذلك إنجاب وتراجع هذا القدر من الغموض، وسلم ببراعة الشاعر في الإيحاء بهذا الوصف الضبابي العام غير المحدد.

والعنصر الرابع: هو "ضبابية الاستعارة" في البيت الأخير على هذا النحو المحكم الدال، الذي لا يخلو من "غموض" يستشعره المتلقي، من جهة تعذر الربط بين تنوع الأحاديث وسرعة المطي، ولكن نظرته المتأنية في

هذه الاستعارة سرعان ما توفقه إلى الربط بين هذين الأمرين: "التنوع" و "السرعة"؛ من حيث إن الشاعر قد قصد في هذه الاستعارة أن المطي كانت تسير بسرعة بالغة ونشاط زائد، ظهرا في أعناقها أكثر من أي أجزاء أخرى فيها، ولا يناسب السرعة على هذا النحو إلا هذا النوع من الأحاديث المتنقلة، المتشعبة المطوفة ذات الموضوعات العديدة والمعاني الكثيرة، ومع ازدياد السرعة النشطة تزداد الأحاديث طيبًا وتنوعًا يعبر عن مرح الرفاق العائدين، وسرورهم بقرب الوصول إلى الوطن بعد عناء هذا السفر الشاق الطويل.

ويتبين مما سبق من أفكار نقادنا عن "الغموض" أن استمتاع المتلقي بالعمل الأدبي أو الفني بعامة لا يتحقق إلا عن طريق تملُّك هذه الظاهرة لجزئياته وتفاصيله؛ لأن الغموض الفني في الصورة الأدبية "يوقظ تَوْقَ النفس وشوقها إلى استكمال المعرفة، ويثير حرصها على استيفاء جوانب الصورة التي يصوغها الشاعر، (أو الأديب)، حيث لا يكشف عنها جملة، ولا يقدم المعنى واضحًا مباشرًا، وإنما يستخدم وسائله الفنية في تقديمه على شكل ومضات ذهنية،ودفقات شعورية توحي بالمعنى ولا تكشفه كاملا"[1].

وهذه الحقيقة قد أكدتها نظرات نقادنا العرب القدامى بدقة؛ تدل على أنها كانت متطورة، ومتقدمة، ومتجاوزة لواقعها، لا تخاطب حاضرهم الذي عاشوا فيه فحسب، بل كانت تستهدف المستقبل البعيد، حيث العصر الذي يجعلنا نقدرها حق قدرها، ونصلها بلا تحيز بالنص النقدي الحديث.

---

(١) د.عبد الفتاح عثمان: نظرية الشــعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب- القاهرة ١٩٨٠، ص٢١٣.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- آلان Alain : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي لروز غريب، دار الفكر اللبناني، ط (٢) ١٩٨٣م.
- أبو أحمد العسكري: التصحيف والتحريف، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٨٦م.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د.أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر- القاهرة (د/ ت).
- الأعشى: ديوانه، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية- بيروت ط(١) ١٩٨٧م.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤م.
- أوسكار وايلد Oscar Wilde: قضايا في النقد الأدبي، لروثفن، ترجمة عبد الجبار مطلبي- بغداد ١٩٨٩م.
- البحتري: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط(٢) ١٩٧٧م.
- بشار بن برد: ديوانه، تحقيق : د. محمد الصادق عفيفي، دار الرائد العربي- بيروت ١٩٨٣م.
- أبو تمام: ديوانه، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ١٩٨٣م.
- تميم بن مقبل: الوساطة للجرجاني.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون مطبعة الحلبي- القاهرة ١٩٣٨م.

- ابن جني: الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار- القاهرة ١٩٥٢ - ١٩٥٦م.
- الحصري: زهر الآداب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الجيل- بيروت ١٩٧٢م.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، ط(٤) ١٩٧٤م.
- روثفن ك.ك: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة: عبد الجبار مطلبي- بغداد، ط(١) ١٩٨٩م.
- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، ط(٢) ١٩٨٣م.
- ستانلي هيمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي بمصر (د/ ت).
- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق : عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح- القاهرة ١٩٦٩م.
- الشريف المرتضى: الأمالي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم- القاهرة ١٩٥٤م.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٤م.
- عبد الفتاح عثمان (د): نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، ط(١) ١٩٨٠م.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تصحيح: السيد/ رشيد رضا، دار المعرفة- بيروت ١٩٧٨م.

- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي- القاهرة ١٩٨٤م.
- عز الدين إسماعيل (د): الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفكرية والمعنوية، دار العودة- بيروت ١٩٧٢م.
- عقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى: (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي-بيروت(د-ت).
- على بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار إحياء الكتب العربية- القاهرة، ١٩٦٦م.
- عنترة: ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي- دمشق ١٩٦٤م.
- الفرزدق: ديوانه، تحقيق: إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية- القاهرة ١٣٥٤م.
- القالي: الأمالي، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي بمصر، ط(٣) ١٩٦٧م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية- بيروت (د/ ت).
- كثير بن عبد الرحمن: ديوانه، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة- بيروت ١٩٣١م.
- المتنبي: ديوانه، تحقيق: السقا والإبياري وشلبي، دار المعرفة- بيروت (د/ ت).

- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: على محمد البجاوي، دار الفكر العربي بمصر (د/ ت).
- محمد غنيمي هلال (د): الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢م.
-ابن المعتز: ديوانه، تحقيق يوسف أحمد السامرائي- بغداد ١٩٧٨م.
- المعلوط: الوساطة للجرجاني.
- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: عبد السلام هارون، وأحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، (ط) ١٩٨٥م.
- ميلر Meler : الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال.
- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب- بيروت، ١٩٧٤م.
- النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط (٢) ١٩٨٥ م.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم،دار الفكر العربي بمصر، ط(٢)١٩٨٢م.
- وليم إمبسون William Empson: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هيمن.
- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق: أحمد فريد رفاعي- القاهرة، ١٩٢٩م.
- يزيد بن الطثرية: ديوانه، تحقيق: ناصر بن سعد الرشيد، دار مكة ١٤٠٠هـ.

الفصل السادس
نظرية الإبداع الشعرى
عند النواجى

الفصل السادس

مقدمة :

(١)

يعرض هذا الفصل لنظرية الإبداع الشعرى عند أحد نقاد القرن التاسع الهجرى، وهو الناقد المصرى: شمس الدين محمد بن حسن بن على بن عثمان النُواجى، وذلك من خلال الأفكار النقدية التى طرحها بكتابه (مقدمة فى صناعة النظم والنثر)[1]، وقد ولد بالقاهرة عام ٧٨٨هـ/١٣٨٦م، وتوفى بها عام ٨٥٩هـ/١٤٥٥م. وهو ينتسب إلى أسرة النُواجى التى قطنت قرية "نُواج" القريبة من مدينة طنطا، عاصمة محافظة الغربية.

وقد كان النُواجى شغوفاً بالاستزادة من سبل العلم والمعرفة بكافة فروعها بعد أن أَتَمَّ حفظ القرآن الكريم فى سن مبكرة، فدرس على أيدى شيوخه علوم: الفقه، والحديث، والنحو، والسيرة، والأدب، والعروض،

---

(١) تحقيق د. محمد بن عبد الكريم، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان (د.ت).

والبلاغة، كما عكف بجد واكتراث على قراءة وحفظ ما أتيح له من شعر عربى قديم أو معاصر له.

وقد استجاب إلى تشجيع شيوخه الذين أدركوا نبوغه وتفوقه على أقرانه من طلاب العلم؛ فوجهوه إلى التوسع فى دراسة هذه العلوم، فعمق باستجابته مصادره العلمية، والثقافية.

وقد أهله ذلك إلى أن يتبوّأ مكانة علمية متميزة شهد بها بعض علماء عصره، مثل شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوى، الذى ذكر أن الطلاب كانوا يحضرون جلساته العلمية لينهلوا من علمه، وأن العلماء كانوا يستمعون إليه ويأخذون عنه. ويضيف الشيخ السخاوى مؤكداً ذلك: "وكنت ممن حضر عنده، ولذا كتبت عنه من نظمه ونثره، وسمعت من فوائده ونكته جملة". ويقول الشيخ حسن الفيومى: إن النُواجى أعانه فى تصحيح كتاب "الترغيب والترهيب" للمنذرى.

وقد تعززت هذه المكانة بأخرى "أدبية"، أشار إليها بعض معاصريه مثل السخاوى الذى وصفه بأنه: قد أحاط بعلوم الأدب وفنونه إحاطة دقيقة، وأنه أتقن علوم اللغة العربية حتى "فاق أهل عصره". ويؤكد هذا الوصفَ قولُ السيوطى فى (نظم العقيان فى أعيان الأعيان): "إن النُواجى "درس الأدب ففاق أهل العصر".

وإلى جانب تفوق النُواجى فى الدرس العلمى، والدرس الأدبى- امتلك "قدرة إبداعية". فأبدع الشعر، وكتب النثر. ويعكس نتاجه الشعرى والنثرى خصائص فنية جاذبة للقراء والمستمعين، فعبارته واضحة، دقيقة، قريبة من الأفهام، بعيدة عن التكلف، وجملها متناسبة ومتوازنة، على نحو

ما يتضح – مثلاً – فى "نثره" الذى صدر به كتابه (حلبة الكميت)، وفى "أشعاره" التى ضمنها ديوانه[1].

وقد خلف النُّواجى للمكتبة العربية عدة مؤلفات تخص: الأحكام الشرعية، والاختيار الشعرى، والنحو، وعروض الشعر، والموشحات والأزجال، والنقد الأدبى، مثل كتاب: الغيث المنهمر فيما يفعله الحاج والمعتمر، والمطالع الشمسية فى المدائح النبوية، وحاشية على التوضيح لابن هشام، والأصول الجامعة لحرف المضارعة، وحلبة الكميت فى الأدب والنوادر، وعقود اللآلئ فى الموشحات والأزجال، وشرح الخزعية فى العروض، ومقدمة فى صناعة النظم والنثر، وغير ذلك من المؤلفات[2].

(٢)

أما كتاب مقدمة فى صناعة النظم والنثر، الذى يتناول فيه النُّواجى موقفه النقدى من الإبداع الشعرى – فإنه يطرح فيه طائفة من الأفكار النقدية تشكل ما يمكن أن نطلق عليه نظرية Theory فى الإبداع الشعرى، تحتوى على جزئيات مترابطة محورها: "فاعلية علاقة الشاعر بالقصيدة". إذ تتمثل هذه الفاعلية فى طبيعة صلة الشاعر بالقصيدة قبل صياغتها، وأثناء الصياغة، وعقب الفراغ منها.

أما صلته بالقصيدة قبل الصياغة فستضح من التوجيه النقدى الذى بيَّن فيه النُّواجى أن شاعرية الشاعر تتأسس على ثلاثة أسس تختص: بتثقيفه المبكر، وبنشاط راغب فى الإبداع، وبزمن نوعى مناسب له.

---

(١) لمزيد من المعلومات عن النُّواجى – يراجع مقدمة التحقيق ص٧ وما بعدها.

(٢) السابق : ص١٩، ٢٠.

وينحصر الأساس الأول فى "وجوب استيعاب الشاعر المبتدئ لمصادر الثقافة الضرورية"، التى تتعين فى اثنى عشر نوعاً، استقاها النُواجى من رواية الخوارزمى (المتوفى عام ٣٨٣هـ)، وهى: حوليات زهير، واعتذارات النابغة، وأهاجى الحطيئة، وهاشميات الكميت، ونقائض جرير، وخمريات أبى نواس، وتشبيهات ابن المعتز، وزهديات أبى العتاهية، ومراثى أبي تمام، ومدائح البحترى، وروضيات الصنوبرى، ولطائف كشاجم. فهو يرى أن انبثاق الحس الشعرى وتدفقه لدى الشاعر رهن بتحصيله وحفظه لهذه القصائد المختارة التى تمتلك طاقات لغوية رفيعة، ومعانى مؤثرة، ذات مشاعر متباينة نابعة من مواقف إنسانية متنوعة، وتتسم أبنيتها بالجمال والإحكام.

ويتحدد الأساس الثانى فى "لزوم توافر ميل الشاعر إلى الإبداع ورغبته فيه"، فثمة قوة غير منظورة تسبق صياغة القصيدة، تثير أحاسيس الشاعر وترغبه فى قول الشعر وإبداعه، ونسبها القدامى إلى "الشيطان"، و"الوحى" أو الإلهام Inspriation الذى تناوله أرسطو عند تحدثه إلى المنشد أيون Ion : "إن موهبة الإنشاد من الإلهام. فهناك قوة إلهية تحركك". فالرغبة التى مصدرها الإلهام شرط أساسى للإبداع الشعرى. وهذا يفسر قول النُواجى للشاعر: "واعمل فى أحب المعانى إليك، وفى كل ما يوافق طبعك؛ فالنفوس تعطى على الرغبة". التى اعتبرها من قبل كل من: بشر بن المعتمر (-٢١٠هـ) وأبى هلال العسكرى (-٣٩٥هـ) – دافعاً يحفز موهبة الشاعر أو "عبقريته الفنية Genius على إبداع القصيدة.

ويبدو الأساس الثالث فى "مراعاة الشاعر للزمن المناسب للإبداع"، فثمة أوقات تعين الشاعر – فى الغالب – على صياغة معانى القصيدة، وفى مقدمتها "الدجى" أو وسط الليل المفضل على وقت "السحر"؛ لأن الحركة فى وسط الليل تخمد أو تهدأ فيصفو الذهن بينما تُستأنف فى وقت السحر، فتتذبذب خواطر الشاعر ويضعف تركيزه، على النحو الذى بينه من قبل – كما يقول النُواجى – ابن أبى الأصبع المصرى.

وأما صلة الشاعر بالقصيدة "أثناء الصياغة"، فإن النُواجى يرى أن هذه الصلة تعكسها ستة مظاهر: أولها: أن يوظف الشاعر لغة تناسب أغراض القصيدة أو معانيها، فللغزل لغته كما أن للمدح لغته. وثانيها: أن يراعى "اللياقة" الخاصة بالوصف والتصوير والمديح النبوى؛ فيتجنب تصوير المحبوب مثلاً بالمريض والصنم وهوام الأرض، ولا يصف زبد الشراب – مثلاً – بزبد المصروع، فيكون بذلك مراعياً للذوق الاجتماعى السائد. ويجب عليه أن يلزم الاحتشام عند المديح النبوى؛ فيجرده مما لا يوافقه ولا يناسبه. وثالثها: أن يتسم المعنى الشعرى ولفظه بالدقة، فدقة المعنى يراد بها أن يكون المعنى واضحًا ومحبوباً ومعروفاً، ودقة اللفظ يقصد بها أن يكون سمحاً سهل المخارج حلوًا عذباً، غير حوشى أو مهجور. ورابعها: أن يلائم ويناسب بين الألفاظ والمعانى، وخامسها: أن يترنم الشاعر بالأبيات أثناء صياغتها؛ لأن الترنم يساعد على إنجازها؛ إذ يتيح له أن يستمع إلى صوت نفسه استماعاً قد يوقفه على نقص أو قصور فى هذا الموضع أو ذاك من القصيدة فيعمد إلى علاجه، فصوته حينئذ يكون بمثابة صوت شخص آخر يقرأ ويقترح التعديل أو التبديل. وسادسها

أن يتوقف الشاعر عن صوغ قصيدته إذا شعر بالملل والضجر؛ لأن مواصلة الصياغة بهذا الشعور لن تنتج إلا شعراً بارداً متكلفاً.

وأما صلة الشاعر بالقصيدة "عقب الفراغ" من صياغتها، فإن النُواجى يريد بها أن يوجه الشاعر نظرة نقدية إلى أبياتها؛ بغرض تصفيتها من الزيادات، أو بإضافة ما تحتاج إليه، أو استبدال صيغة بأخرى أكثر ملاءمة. ويصف النُواجى هذا الإجراء العقلى بصفات: التثقيف والتفتيش والتنقيح والتهذيب والروية. ويرى أنه إما أن يكون (فورياً) بأن يعدل الشاعر فى القصيدة قبل انقضاء زمن طويل على الفراغ منها، وإما أن يكون (حولياً). فلا يذيعها أو ينشرها إلا بعد مضى عام أو أكثر، يُخضع القصيدة خلاله للتغيير والتبديل.

ويلاحظ أن أفكار هذه النظرية غير بعيدة عن نظرات النقاد السابقين عليه، والنُواجى نفسه يقر ويصرح بذلك. ولكنه لم يكتف بترديد تلك النظرات، فأضاف إليها، وعمد إلى التطبيق على أشعار عصره وحاورها بذوقه الشخصى.

كما يلاحظ أن لغته النقدية قد مالت إلى التركيز الشديد فلم يسهب فى بسط تلك الأفكار؛ ربما لإدراكه لحالة الوهن والضعف التى أصابت النص الأدبى فى عصره، فوجه رسالة نقدية مركزة يخاطب بها الشاعر؛ أملاً فى تزويد الفن الشعرى بعناصر القوة، ومشيراً إلى التقاليد والأصول النقدية السابقة، التى يجب الارتباط بها؛ لأنها تذكر "بازدهار" الشعر العربى، ذلك الازدهار الذى لا يمكن استعادته إلا بالاعتماد على تلك الأصول والتقاليد، التى يجب أن يعتمد عليها الشاعر فى إبداعه الشعرى، والناقد الفاحص عند فحصه لهذا الإبداع.

نظرية الشعر بين القدامى والنواجى ومجالات نظريته

تمهيد:

حظى الأدب الأوربى القديم والحديث بعناية الدارسين الأوربيين؛ سعياً إلى تنظير فنونه المختلفة، أو تقديم رؤى نقدية متكاملة له، على نحو ما تم فى "فن الشعر" مثلاً، حيث عمد النقاد إلى تنظيره بشكل وضح قضاياه المختلفة، وكشف عن قيمه وأدواته الفنية، فتمكن الشاعر من الاستفادة من هذا التنظير فى إبداعه للشعر، وأتيح للناقد الأدبى الإفادة منه فى حكمه عليه؛ فأعان كلاهما المتلقى فى أن يحيط بأسراره، ويتعرف على مسالكه ودروبه.

ولم يكن هذا التحديد إلا صدى لدلالة مصطلح "نظرية[١] Theory" التى يراد بها فى أحد تعريفاتها أنها "تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره[٢]"، وتعمد إلى "التصور النظرى المتكامل لموضوع ما[٣]" مثل نظرية أفلاطون فى الشعر القائمة على النزعة التجريدية المثالية التى تجنح إلى القضايا الميتافيزيقية، ونظرية أرسطو فى الشعر المؤسسة على نزعته الواقعية الموضوعية التى تقوم على التجريب والاستقراء. كما يراد بها فى تعريف آخر أنها "عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب، سواء أكان ذلك

---

(١) مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط(١)، ١٩٧٤م، ص٥٦٩.
(٢) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م، ص٧.
(٣) د. عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر فى النقد العربى القديم، مكتبة الشباب، القاهرة، ط(١)، ١٩٨٠م، ص٤.

بطريقة الوصف الذى ينطوى تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الإبداعى فى النظم والنثر[١]".

ويرى ريتشاردز أن النظرية تعنى "تفسير القيمة، وتفسير عملية التوصيل، فنحن لا ندرك بالوضوح الكافى كيف أنه فى معظم تجاربنا لم نأخذ الذى نعرفه إلا لكوننا كائنات اجتماعية، ولأننا تعودنا منذ طفولتنا على التوصيل[٢]".

وقد ربط بعض النقاد النظرية بالواقع العملى على أساس وجود علاقة بينهما. فقد ذكر "ويبستر Webster" أن النظرية تتعين في "تشكيل علاقات بيّنة أو مبادئ خفية لظواهر معينة مدروسة جرى التحقيق منها إلى درجة معينة[٣]".

ويضيئ هذه العلاقةَ العالمُ اللغوى الأمريكى "نوم تشومسكى Noam Chomsky" فى موطن حديثه عن صلة نظريته فى "النحو التوليدى[٤] – Generative Grammar" بالواقع، وذلك بقوله: "إن أية نظرية لا يمكن أن تكون من صنع الخيال وحده، بل لابد أن تكون منبية على حقائق لغوية قائمة على البحث والاستقصاء والدقة الموضوعية. من

---

(١) د. هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب، مكتبة دار الرشيد، بغداد، ط(١)، ١٩٨١ م، ص١٤.

(٢) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى، ترجمة د. مصطفى بدوى، القاهرة، ط(١)، ١٩٦٣م، ص٦٤.

(٣) د. حسام الخطيب : مجلة المرايا القطرية ع، يونيو ١٩٩٤م، ص٢٠.

(٤) د. محمد على الخولى : قواعد تحويلية للغة العربية، دار المريخ، الرياض، ص٢٣.

هنا فإننى لا أستطيع أن أفهم هذا الفصل بين النظرية والواقع. إن النظرية هى جهد ذهنى لالتقاط الخواص الأساسية للواقع"[١].

وتدلنا كتب النقاد العرب القدامى – التى شهدها القرن الثالث الهجرى وما وليه من قرون – على أن هؤلاء النقاد قد تناولوا النص الأدبى الشعرى والنثرى بإجراءات ليست بعيدة عن المدلول المعاصر لمصطلح نظرية، على نحو ما نجد من أفكار نقدية متكاملة تشتمل عليها تلك الكتب، تشكل "النظرية النقدية العربية" التى تستمد شخصيتها أو قوة وجودها من نظرات نقدية فاحصة لقضايا أدبية انطوت عليها النصوص الأدبية والشعرية بوجه خاص.

فالجاحظ المتوفى عام ٢٥٥هـ يتناول فكرة "القِران" التى بحث فيها ضرورة أن تتوافق أو تتشابه أبيات القصيدة، وذلك من خلال موافقته الضمنية على حكمين أثبتهما فى كتابه البيان والتبيين وهو بصدد الحث على إحكام الشعر[٢].

أما الحكم الأول فهو لرؤبة ونقف عليه فى قوله: "وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مت يا أبا الجحاف إذا شئت. قال: وكيف ذلك؟ قال: رأيت عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبنى. قال: فقال رؤبة: نعم إنه يقول،

---

(١) د. حسام الخطيب : المرايا، ص٢٠.

(٢) د. حسن البندارى : إحكام الشعر فى الموروث النقدى، ط(١)، الأنجلو المصرية، ٢٠٠٠ م، ص٢٥.

ولكن ليس لشعره قِران[1]"، ويوضح الجاحظ القران معلقاً على هذه الرواية – بأنه "التشابه والموافقة".

وأما الحكم الثانى فهو لعمر بن لجأ، ويتعين فى قوله: "وقال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذلك؟ قال: لأنى أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه[2]".

وفى إطار هذه الفكرة عاب الشعر الذى وقع البيت فيه مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه[3]". ليتأكد لنا بذلك كله – وبأفكار نقدية أخرى له[4] – مدى أصالة فكرة القران أو الربط التى ترسى نظرية نقدية خاصة به.

وتشكل أفكار ابن سلام الجمحى (-٢٣١ أو ٢٣٢هـ) ملامح لنظرية نقدية متكاملة، على نحو ما يظهر فى كتابه "طبقات فحول الشعراء"؛ فقد نص على ضرورة وجود الناقد المتخصص المزود بالثقافة الأدبية النقدية الأصيلة، ليمكنه الإحاطة بالتراث الشعرى وتصفيته، وليتيح له ذلك التفضيل بين الشعراء، ووضعهم فى طبقات أو مراتب متمايزة[5]".

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، الخانجى بمصر، ط١٩٦٨، ١/ ٢٠٥. ود. حسن البندارى : تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى، الأنجلو المصرية، ط(١)، ص.

(٢) السابق : ٢٠٦/١، ٢٢٨.

(٣) السابق : ٢٠٦/١.

(٤) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجى بمصر، ط(١) ١٩٣٨، ١٣٢/٣.

(٥) طبقات فحول الشعراء : تحقيق : محمود شاكر، المدنى، القاهرة، ١٩٧٤م، المقدمة، ص ٣ – ٥٠.

وقد انبثقت عن ذلك – وهو يفحص الشعر العربى – فكرة كبيرة سبق أن نبه إليها الأصمعى[1] وعبد الملك بن هشام[2]، وهى فكرة انتحال الشعر ووضعه[3]. التى نشأت نتيجة عوامل تتعلق بكذب الرواة، والتعصب النوعى. فكان ما قام به ابن سلام يعد نظرية نقدية بحق.

وإذا تتبعنا فكرة ابن قتيبة فى كتاب الشعر والشعراء – المتعلقة "بالغريزة" أو الطبع – لظهرت لنا نظرية متكاملة تتعلق بالجانب النفسى للعمل الشعرى[4]، أو فكرته عن العناصر المتلاحمة فى قصيدة المدح[5] – لوقفنا على نظرية تختص ببعض تقاليد القصيدة العربية.

والمؤكد أن مثل هذه الأفكار المستوفاة أعانت النقاد اللاحقين فى القرون الهجرية التالية على الإسهام فى تعميق فكرة وجود "نظرية نقدية خاصة بالعرب"، لاسيما أنهم قد خاضوا ميادين جديدة نشأت عن تطور النص الأدبى العربى، فوجدنا ابن طباطبا[6] يتحدث عن نظريات "تكوين

---

(١) الأصمعى : فحولة الشعراء، تحقيق : تشارلس تورى، دار الكتاب الجديد، لبنان، ص١٣.

(٢) عبد الملك بن هشام : السيرة النبوية، ٩١/١.

(٣) طبقات فحول الشعراء، صفحات ٨-٤٩، ١٣٨-١٣٩، ١٤٠-١٤٧، ٢٤٤-٢٤٥.

(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار التراث العربى، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٧٧،٨٦. وانظر د. حسن البندارى : قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم، الأنجلو المصرية، ص١٠١ وما بعدها.

(٥) السابق : ص٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣.

(٦) ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق : د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠م، ص١٨، ١٩، ٢٠.

ذوق الناقد الأدبى". و"إحكام الشعر[١]" و"الأخذ الفنى[٢]"، ورأينا قدامة بن جعفر ينظر لـــ "جمال الصدق أو الفضيلة[٣]". وعكست نظرات كل من الصولى[٤]، والجرجانى[٥]، والمرزوقى[٦] نظريةَ "عمود الشعر العربى". على حين جاءت تحليلات عبد القاهر الجرجانى عن التكامل الفنى للفظ والمعنى، وقيمة اللفظ داخل التركيب – ممثلةً لنظرية النظم[٧]، بينما جاءت أفكار حازم القرطاجى لتطرح نظرية "التخييل الشعرى"[٨]. وهكذا.

---

(١) صفحات ١٩، ٢٠، ١٢٤، ١٣٠. وانظر د. حسن البندارى : إحكام الشعر فى الموروث النقدى، الأنجلو المصرية، ط(١)، ص٢٥ وما بعدها.

(٢) السابق : ص٩١، ٩٢، ٩٣. وانظر د. حسن البندارى : الصنعة الفنية فى التراث النقدى، ط(١)، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠م، ص٨١.

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٩٥ – ١١٢.

(٤) الصولى : أخبار أبى تمام، تحقيق : خليل عساكر وآخرين، بيروت، ط١٩٣٧، ص١٢، ٣٠، ٥٣، ٩٩، ١٠٠.

(٥) الجرجانى : الوساطة، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى، ط١٩٦٩، القاهرة، ص ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦.

(٦) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة، تحقيق : أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٧، ص٩-١١.

(٧) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، تصحيح: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط ١٩٧٨، ص٦٥-٧٥، ٢٨٢-٢٨٤. وأسرار البلاغة، تصحيح: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١٩٧٨، ص٢٨-٢٩، ١٦-١٧.

(٨) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : ابن خوجه، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ص ٣٨، ٣٩، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٤١.

ويمكن القول – بناءً على استقرار هذه النظرات وغيرها فى البيئات العربية والإسلامية المختلفة – إن النُواجى كان محظوظاً لوقوفه عليها واستيعابه لها بوصفها مادة نقدية حافلة بالتنوع، يستطيع على أساسها التصدى لنقد الشعر، وتناول قضاياه.

ويبدو أن النُواجى قد أدرك حالة الوهن التى أصابت النص الأدبى فى عصره؛ فعمد إلى توجيه رسالة نقدية مركَّزة خاصة بفنى الشعر والنثر – يخاطب بها الشاعر والناثر؛ بغية النهوض بهذين الفنين، وأملاً فى مدهما بعناصر القوة، وتذكيراً بالعصر الذهبى لهما، ودعوةً إلى الارتباط بالأصول النقدية التى لن يتم النهوض إلا بها، وذلك فى كتابه الذى ضمنه هذه الرسالة وهو "مقدمة فى صناعة النظم والنثر". وأغلب صفحاته عن فن الشعر"٤٣صفحة[١]" بينما جاء حديثه عن فن نثرى واحد وهو "السجع" فى ثماني صفحات[٢].

وفى ضوء الهدف الذى وضعه النُواجى وهو "بث القوة فى النتاج الشعرى فى عصره" – عمد إلى بحث فن الشعر بحثاً تناول فيه أفكاره النقدية عن "ماهية الشعر ومفهومه" و"أهمية إعداد الشاعر" بالثقافة الأصلية، وتوجيهه إلى صناعة الشعر عند الرغبة وفى إطار زمنى معين، وكيف أنه يتعين على الشاعر أن يراعى طائفة من الحالات خلال عمله فى القصيدة، وأن يُعنى بالنظر والتأمل فى أبياتها عقب الفراغ منها. فاقتضى ذلك بحث هذه الأفكار فى أربعة مباحث وهى "مفهوم الشعر"، و"العلاقة بين الشاعر والقصيدة قبل الصياغة"، و"علاقته بها أثناء الصياغة"، و"علاقته بها عقب الفراغ منها".

---

(١) السابق : ص٢٧ – ٧٠.
(٢) السابق : ص٧٠ – ٧٨.

بادر النُّواجى إلى تحديد الشعر والمراد منه فى مستهل كتابه، فقال: "الشعر قول مقفى موزون بالقصد يدل على معنى[١]". ونرى النُّواجى فى هذا التعريف متأثراً بتعريف قدامة للفن الشعرى، إذ حدد الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى[٢]"، بل إن عبارة النُّواجى تقترب بشدة من عبارة سلفه، وإن كان قد جعل تقفية القول سابقة على الوزن، وخصص الموزون بالقصد أو النية. ولم يقدم إضافة يفسر بها عناصر تعريفه كما صنع قدامة، حين فسر القول بأنه: "دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر، والموزون: بأنه يفصله مما ليس بموزون؛ إذ كان من القول موزون وغير موزون، والمقفى: بأنه فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع. ويدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى، مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى[٣]".

ويلاحظ أن هذا التفسير لصيغة التعريف يشير إلى أن قدامة قد أفاد فى حده من "صورة الحدود اليونانية[٤]" من حيث "إنه يستمد مباشرة من منطق أرسطو"؛ "لأنه تطبيق واضح لتعريفاته الشكلية التى تعتمد على المقولات[٥]"، على الرغم من أنه لا يتطابق مع المفهوم اليونانى الأرسطى

---

(١) مقدمة فى صناعة النظم والنثر: ص٢٧.

(٢) نقد الشعر : ص٦٤.

(٣) السابق : ص٦٤.

(٤) د. شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ط١٩٧٧، ص٨٠.

(٥) د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر، ط١٩٧٢، ص٦٩.

للشعر، الذى يجعل الشعر محاكياً أو موازياً أو مصوراً للطبيعة. كما يلاحظ أن هذا التفسير مجرد "صوت منطقى لا صوت فنان[1]".

ولعل هذه الملاحظة قد دفعت النُواجى إلى عدم تفسير تعريفه، وشرح المراد منه؛ لأن من نافلة القول أن يعمد المرء إلى تفسير ما قد سبق تفسيره، فضلاً عن كونه أديباً وفقيهاً لا يعنى كثيراً بالمفهوم المنطقى فى دراسة النص الأدبى؛ إذ يكفيه أن يحدد صفات "القول" الشعرى أو مقوماته، التى تفرقه عن القول النثرى تفريقاً لا يخفى على متذوقى الأدب؛ لكون هذا المفهوم واضحاً لا يحتاج إلى بيان أو توضيح.

ولكن عزوف النُواجى عن تفسير مفردات هذا التعريف، حيث اكتفى بالقول بأنه "قول مقفى موزون بالقصد يدل على معنى" – قد ألحق بتعريفه النقص، وأصابه بالقصور؛ أما النقص فلأنه يمكن أن يندرج تحته "النظم العلمى"، الذى لجأ إليه علماء النحو والبلاغة والنقد فى عصر "تقعيد العلوم العربية"؛ ليسهل على المتعلم حفظ أصول العلم وقواعده. وهذا تيار حفلت به الحياة العقلية العربية منذ القرن السابع الهجرى وخلال القرون التالية له، وأما القصور فيرجع إلى أنه لم يحدد المراد من عنصر "المعنى"، ولم يضع قيداً أو احتراساً؛ ليمكنه بذلك إخلاء الشعر من "النظم العلمى".

وإذا حق لنا أن نتسامح مع تعريف قدامة فلا نصفه بمثل وصف تعريف النُواجى – فلأن هذا "النظم" لم يكن موجوداً، ولا احتاج إليه أحد فى عصر قدامة الذهبى؛ ومن ثم لم يكن مطالباً بوضع قيد على تعريفه أو

---

(١) د. غازى يموت : نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، دار الفكر اللبنانى، ط(١)، ١٩٩٢ م، ص١٨.

احتراس له. وقد أدرك حازم القرطاجنى ذلك؛ فعمد إلى إخلاء تعريفه من النقص بأن شرح المقصود من مفرداته[1] حتى لا يدخل فيه "النظم العلمى".

فبعد أن عرّف ماهية الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته ...[2]". بعد هذا التعريف عمد إلى شرح عناصره فقال مثلا: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، ... إلخ[3]".

وبرغم ما يمكن أن يقال عن "قصور" تعريف النُواجى فى تحديد المعنى، فقد طرق جوهر الشعر حينما قرن المعنى بالوزن والقافية، مريداً بذلك ضرورة أن يكون المعنى مصوغاً بتعبير موزون مقفى؛ فيكون بذلك قد توافق مع ابن طباطبا العلوى (-٣٢٢هـ)، عندما عمد إلى الفصل بين فن الشعر وفن النثر؛ فذكر أن أساس الفصل هو "الوزن والتقفية" أو النظم، قال: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور، الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم؛ بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق[4]".

(١) السابق : ص٧١.

(٢) السابق: ص٧١.

(٣) السابق : ص٧١ وما بعدها.

(٤) ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر، تحقيق : د. محمد زغلول سلام، الإسكندرية، ١٩٨٠ م، ص١٧.

كما أن النُواجى حين عمد إلى التقسيم الرباعى للشعر بقوله: "ويشتمل الشعر على أربعة أشياء: لفظ ومعنى ووزن وقافية[١]" – يكون قد توافق أيضاً مع ابن رشيق فى تحديده الشعر بقوله: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هى: اللفظ والوزن والمعنى والقافية[٢]".

ولكن تعريف النُواجى من جهة أخرى قد افتقد عنصراً أساسياً هو "التخييل" أو "الخيال"، لاسيما أن النقاد قبله قد نصوا على اعتباره أحد العناصر المُشَكِّلة لمفهوم الشعر، مثل ابن رشيق، وعبد القاهر الجرجانى، وحازم القرطاجنى – حين بينوا أن "التخييل" أساس بناء الألوان الفنية فى النص الشعرى – كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، وأن هذا النوع من التعبير القائم على الخيال أشد تأثيراً فى النفس من الكلام القائم كله على الحقيقة.

فالمجاز فى رأى ابن رشيق "أبلغ من الحقيقة، وهو أحسن موقعاً فى القلوب والأسماع[٣]، والصورة المجازية تتجسد فيها المعانى وتتشخص تشخُصاً يؤثر فى نفس المتلقى لها[٤]، والاستعارة تمثل قيمة فنية رفيعة المستوى، وهى "من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها[٥]"،

---

(١) مقدمة فى صناعة النظم والنثر: ص٢٨.
(٢) ابن رشيق : العمدة، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت، ط(٤)، ١٩٧٤م، ١/ ١١٩.
(٣) السابق : ص ١ / ٢٦٦.
(٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٤٦.
(٥) العمدة : ١ / ٢٦٨.

وهى "أشد افتتاناً وأعجب حسناً وإحساناً[١]"؛ لأنها تبرز الصياغة "فى صورة مستجدة ... وتعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ ... فإنك لترى الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرْس مبينة[٢]".

كما عُني النقاد السابقون عليه كذلك بفن التشبيه بوصفه منتجاً خيالياً، وأشادوا به؛ فعبد القاهر يرى أن تشبيه المعنى وتمثيله يحدث تأثيراً ممتعاً فى نفوس المستقبلين له. "واعلم أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى ... كساها أبهة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها[٣]".

وعلى هذا النحو جاء تقدير حازم القرطاجنى لدور "الخيال" أو "التخييل"، وأثره فى إثراء المعنى والتأثير فى النفوس المتلقية، فيقول مثلاً: "وأحسن مواقع التخييل: أن يناط بالمعانى المناسبة للغرض الذى فيه القول، كتخييل الأمور السارّة فى التهانى، والأمور المفجعة فى المراثى، فإن مناسبة المعنى للحال التى فيها القول وشدة التباسه بها يعاود التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه[٤]". وقد عد النقاد الكناية لوناً من ألوان الخيال كذلك، فلها مكانتها فى الإيضاح والتأثير فى رأى عبد القاهر الجرجانى[٥].

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، تحقيق : رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٢، ٣٣.

(٢) السابق : ص٣٣.

(٣) السابق : ص٩٢، ٩٣. ود. أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب، نهضة مصر، ط(٢)، ١٩٦٠م، ص٥٢١ وما بعدها.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص٩٠ وما بعدها.

(٥) دلائل الإعجاز : ص٥٣٦، وأسس النقد الأدبى عند العربى: ص٥٢٢.

ويؤيد شدة اهتمام النقاد قبل النُواجى بالخيال تناولُ النقاد الفلاسفة له فى كتبهم ورسائلهم، أمثال ابن سينا، والفارابى، وابن رشد وغيرهم؛ إذ عمدوا إلى بيان قيمة "التغيير" بوصفه مرادفاً للتخييل القادر على إحداث الانحراف عن المألوف فى اللغة، فيقول ابن سينا (-٤٢٨هـ): "واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه[1]". ويقول ابن رشد متوسعاً فى هذا المفهوم: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة[2]"، على حين يشير الفارابى (-٣٣٩هـ) إلى أن كُلاً من التشبيه والاستعارة مظهر تخييلى قادر على التأليف بين الأشياء المختلفة[3].

فإذا كان هؤلاء النقاد وغيرهم قبل النُواجى قد أولوا الخيال مثل هذه العناية النوعية – فإنه يكون من اللافت والمستغرب – أن يخلو تعريف النُواجى للشعر، بل كتابه من أية إشارة صريحة إلى "التخييل" أو الخيال، وعلة الاستغراب أنه بحكم تأخره زمنياً عنهم – كان من التوقع أن يقف على الأفكار النقدية الخاصة بالتخييل لمن سبقه من النقاد، فيعمد إلى بحثه؛ باعتبار أنه قوة أساسية منتجة لها دور جوهرى فى الصياغة الشعرية؛ ومن ثم انتقص غياب هذه القوة من فكرته عن مفهومه للفن الشعرى.

---

(١) ابـن سـينا : الخطابـة (مـن كتاب الشفاء)، تحقيق: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٢٠٢.

(٢) ابـن رشـد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، تحقيق : د. عبد الرحمن بدوى، ضمن كتاب الشعر لأرسطو، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م، ص١٥١، ٢٤٣.

(٣) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ضمن المصدر السابق، ص١٥٧.

المجال الثانى: علاقة الشاعر بالقصيدة قبل الصياغة

بحث النُواجى "العلاقة الجدلية" بين الشاعر المبدع والقصيدة فى المرحلة التى تسبق إنجازها، أو صياغة أفكارها ومعانيها. وقد اتبع فى ذلك النقاد العرب الذين سبقوه مثل بشر بن المعتمر، والجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا، وحازم القرطاجنى وسواهم من النقاد الذين أطلقوا على هذه العلاقة أوصافاً مختلفة(١).

وقد تناول النُواجى هذه العلاقة مستفيداً من أفكار هؤلاء النقاد، وإن جاء تناوله لها على نحو مفصل. ذلك أنه طرق عدة أسس رأى أنها تتأسس عليها شاعرية الشاعر المبتدئ. وهى: الاطلاع على مصادر الثقافة الضرورية، وإعداد الشاعر بمراعاة الميل والرغبة، ومراعاة الشاعر للزمن المناسب.

أما الأساس الأول وهو "الاطلاع على مصادر الثقافة الضرورية" فيلاحظ أن النُواجى لم يقدم دراسة صريحة لهذا الأساس فى كتابه، ولكن بوسع المرء أن يستخلص عنايته به من حثه الشعراء على قراءة قصائد بعينها لعدد من الشعراء، وذلك بتبنيه رواية أحد أدباء القرن الرابع الهجرى وهو: أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمى (-٣٨٣هـ)، يقول فيها: "من روى حوليات زهير، واعتذارات النابغة، وأهاجى الحطيئة، وهاشميات الكميت، ونقائض جرير، وخمريات أبى نواس، وتشبيهات ابن المعتز، وزهديات أبى العتاهية، ومراثى أبى تمام، ومدائح البحترى، وروضيات

(١) الصنعة الفنية فى التراث النقدى، مركز الحضارة العربية، ط(١)، ٢٠٠٠م، ص١٩-٥٤.

الصنوبرى، ولطائف كشاجم – ولم يخرج إلى الشعر – فلا أشبَّ الله قرنه"[1].

ففى هذا النص يقصد النُواجى أن انبثاق الحس الشعرى وتدفقه لدى الشاعر رهن بتحصيله أو روايته لعدد من القصائد المختارة، التى تمتلك طاقات لغوية رفيعة، ومعانى قوية مؤثرة، ذات مشاعر متباينة نابعة من مواقف مختلفة، كما يتسم البناء الفنى لهذه القصائد بالجمال والإحكام. وهى كما نرى تتنوع إلى اثنى عشر نوعاً.

النوع الأول هو : القصائد التى اصطلح النقاد على تسميتها باسم "حوليات زهير". فقيمة هذه الحوليات راجعة إلى أنها تشكل تياراً فى حركة الشعر العربى أطلق عليه النقاد "مذهب الصنعة[2]". وقد راد هذا المذهب "عبيد الشعر" الذين عناهم الأصمعى بقوله: "زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء – عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولى المنقح المحكك، وكان زهير يسمى كبار قصائده الحوليات[3]".

فعناية الخوارزمى والنُواجى بقصائد هذا المذهب سببها أن أصحابها كانوا يعمدون إلى إجراءات تعديلية، كزهير الذى "كان يأخذ شعره بالثقاف

(١) مقدمة فى صناعة النظم والنثر، ص٣٤-٣٩، وينظر النص فى: مطالع البدور فى منازل السرور للغزولى، القاهرة، ١٢٩٩، ١٣٠٠هـ، ٢١٥/١، ومعنى فلا أشب الله قرنه: فلا أطال الله عمره، ولا أمد فى حياته بالرخاء والازدهار.

(٢) د. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف بمصر، ط(٨)، ١٩٧٤ م، ص٢٤.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٨٤.

والتنقيح والصقل، وكان يفحص ويمتحن ويجرب كل قطعة من نماذجه، فهو يعنى بتحضير مواده، وهو يتعب فى هذا التحضير تعباً شديداً[(١)]".

إن هذه القصائد التى مثلت اتجاهاً فى الشعر العربى دعا بعض النقاد المحدثين إلى أن يطلقوا عليه وصف "مدرسة"، فهى مدرسة "تعتمد على الأناة والروية، وتقاوم الطبع والاندفاع فى قول الشعر مع السجية؛ فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة، واتكأت فى وصفها على التصوير المادى[(٢)]"، كما تعتمد على "أن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف[(٣)]".

وهذا يعنى أن الشاعر الناشئ – فى اعتقاد النُواجى – إذا أحاط بهذه القصائد الحافلة بصنعة فنية عالية – أمكنه أن يكون قادراً على صياغة شعر جيد، إلى جانب إحاطته بأنواع القصائد الأخرى التى نصت عليها رواية الخوارزمى. ويدل ابتداء النُواجى – نقلاً عن الخوارزمى – بحوليات زهير – على مدى رغبته فى تثقيف الشاعر لنفسه، وملء وعيه بنماذج شعرية رفيعة المستوى، عالية الفن، عظيمة القدر.

والنوع الثانى هو: "اعتذارات النابغة" ويراد بها: القصائد التى أبدى فيها النابغة اعتذارات إلى النعمان بن المنذر. ومفهوم الاعتذار عند العرب القدامى هو: أن يرغب المعتذِر فى إزالة "الموجدة" أو الغضب من صدر

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى: ص٢٥.

(٢) السابق: ص٢٥.

(٣) د. طه حسين: فى الأدب الجاهلى، ضمن المجلد الخامس (الأدب والنقد)، دار الكتاب اللبنانى، ط(١)، ١٩٧٣م، ص٢١٥.

المخاطب المعتذر منه أو إليه[1] – بمذهب خاص، حصره ابن رشيق فى "التلطف" أو "حسن التأتى". وذلك بقوله: "وينبغى للشاعر أن لا يقول شيئاً يحتاج أن يعتذر منه، فإن اضطره المقدار إلى ذلك، وأوقعه فيه القضاء – فليذهب مذهباً لطيفاً، وليقصد مقصداً عجيباً، وليعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه، وكيف يمسح أعطافه، ويستجلب رضاه، فإن إتيان المعتذر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل خطأ، لاسيما مع الملوك وذوى السلطان. وحقه أن يلطف برهانه مدمجاً فى التضرع والدخول تحت عفو الملك، وإعادة النظر فى الكشف عن كذب الناقل، ولا يعترف بما لم يَجْنِه خوف تكذيب سلطانه أو رئيسه، ويحيل الكذب عن الناقل والحاسد. فأما مع الإخوان فتلك طريقة أخرى[2]".

ويبدو أن هذا النص كان فى ذاكرة النُّواجى وهو يتبنى ضرورة تعرف الشاعر على القصائد الاعتذارية، التى تدل – فى ضوء نص ابن رشيق -- على أدبية المعاملة، أو "ديبلوماسية" السلوك عندما يقع المرء فى خطأ ما ويلجأ إلى الاعتذار عن وقوعه. وهذه الأدبية أو "الديبلوماسية" هى التى أراد النُّواجى للشاعر أن يتصف بها، حينما رأى أن مهاراته فى الاعتذار على مذهب النابغة تعد إضافة معنوية فنية تقوى شاعريته.

ويلاحظ أن النُّواجى – كما صنع فى النوع الأول – لم يذكر أياً من قصائد الاعتذار؛ ويبدو أنه يحيل إلى "القصائد الاعتذارية" الثلاث التى

---

(١) المعجم الوجيز: ص٤١١. والعمدة: ٢ / ١٨٠.

(٢) العمدة: ٢ / ١٧٦

اعتذر بها النابغة إلى النعمان، والتى وصفها ابن رشيق بأنها "أجلُ ما وقع فى الاعتذار من مشهورات العرب[1]" ومطلع القصيدة الأولى[2] :

يا دار مية بالعليا فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأبد

ويقول فيها مخاطباً النعمان[3] :

ما قلت من سيئ مما أتيت به   إذا فلا رفعت سوطى إليَّ يدى

ويقول[4] :

أنبئت أن أبا قابوس أوعدنى   ولا قرار على زأر من الأسد

ومطلع القصيدة الثانية[5] :

أرسماً جديداً من سعاد تجنب   ....

ويقول فيها مخاطباً النعمان[6] :

أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى   وتلك التى أهتم منها وأنصب

فبت كأن العائدات فرشننى   هراساً به يعلى فراشى ويقشب

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة   وليس وراء الله للمرء مذهب

لئن كنت قد بُلغت عنى خيانة   لمبلغك الواشى أغش وأكذب

---

(١) العمدة: ٢ / ١٧٧.

(٢) النابغة: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط(٢)، ١٩٨٥م، ص ١٤. والأعلم الشنتمرى: الشعراء الستة، تحقيق: مصطفى السقا، الحلبى، ط(٤)، ١٩٧١ م، ص١٤٩.

(٣) السابق: ص٢٥. والشعراء الستة: ص١٥٤.

(٤) السابق: ص٢٦. والشعراء الستة: ص١٥٤.

(٥) الشعراء الستة: ص١٧٤.

(٦) ديوانه: ص٧٢. والشعراء الستة: ص١٧٤.

وأما القصيدة الثالثة فمطلعها[1] :

عفا ذو حُسىً من فرتنى فالفوارع　　فجنبا أريك فالتلاع الدوافع

ويقول فيها[2] :

وعيد أبى قابوس فى غير كنهه　　أتانى ودونى راكس فالضواجع

فبت كأنى ساورتنى ضئيلة　　من الرقش فى أنيابها السم ناقع

فالقصائد الثلاث – برأى النقاد القدامى ومنهم النُواجى – ترسم طريقة فنية ومعنوية، ينبغى أن يتأسس عليها "الاعتذار"، وهى طريقة "ديبلوماسية" تعد رافداً لشاعرية الشاعر يعمل ضمن "منظومة" الروافد الأخرى التى تتشكل منها هذه الشاعرية.

ويتحدد النوع الثالث فى "أهاجى الحطيئة" أى القصائد التى هجا بها الحطيئة خصومه، ومن استحقوا مقته وغضبه. ولم يكن نص النُواجى على ضرورة خبرة الشاعر بفن الهجاء إلا لكون هذا الفن مهارة لغوية وعاطفية تدل على مقدرة الشاعر الهاجى على الإفصاح عن "غضبه" من أمر أو موقف ما، باعتبار أن الهجاء "انفعال يثيره الغضب[3]".

وهو إلى جانب ذلك مظهر جمالى يندرج تحت باب التعبير الأدبى، وإدراك الشاعر لأسراره ومعرفته بألوانه يمثل شهادة له بعمق شاعريته. ولذلك ربطه النقاد المحدثون بالمعرفة الجمالية؛ لأن الهجاء مهما وصف بالسلبية من المنظور الأخلاقى فإنه قادر دائماً على إثارة إعجابنا. ومن ثم

---

(١) ديوانه: ص٣٠. والشعراء الستة: ص١٥٥.

(٢) ديوانه: ص٣٢، ٣٣.

(٣) أسس النقد الأدبى عند العرب: ص٢٤٨.

كانت "المعرفة المقرونة بالإعجاب هى المعرفة الجمالية التى يستهدفها الأدب. وما الفكرة الجمالية إلا هذه التى نتأثر منها، وتثير انفعالنا؛ لأنها مصدر إعجاب لذاتها، أى حتى لو كان موضوع الأدب فى حد ذاته غير موصوف بالجمال. ومن هذا الباب يدخل الهجاء وغيره فى باب الأدب؛ لأنه يدخل فى باب الجمال؛ فقد تمكن الأديب بهذا الأدب من أن يؤثر فينا، ومن أن يثير منا كثيراً من الانفعالات الكامنة[١]".

ويدعم الهجاء باعتباره معرفة ومهارة جمالية أن الشاعر بهجائه آخرين أو حتى نفسه (كما فعل الحطيئة) يكون قد تفنن فى إبراز "النواحى الناقصة" فى المهجو، وإظهارها فى قوة وجلاء. ويكون مثل "المصور الذى يبرز ناحية النقص فيمن يصوره[٢]". ونجاحه فى مهمته متوقف على مدى إثارته فى المتلقى شعور "التهكم" – الباعث على الابتسام والضحك؛ فيكون بذلك قد توافق مع إحدى وصايا جرير لمخاطبه: "إذا هجوت فأضحك[٣]".

ويتعين النوع الرابع فى "هاشميات الكميت[٤]"، التى يجب على الشاعر الإحاطة بها. والهاشميات قصائد تنسب إلى "الكميت بن زيد الأسدى[٥]"، قالها دفاعاً عن البيت الهاشمى فى الفترة من ١٠٥ إلى ١٢٦

---

(١) د. إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٥١م، ص١٢.

(٢) أسس النقد الأدبى عند العرب: ص٢٤٨.

(٣) العمدة: ٢ / ١٤٠.

(٤) الكميت بن زيد: الهاشميات، تحقيق: عبد المتعال الصعيدى، دار الفكر العربى بمصر.

(٥) الشعر والشعراء: ص٣٩٠. ولد الكميت بالكوفة عام ٦٠هـ وتوفى عام ١٢٦هـ. وهو شاعر شيعى معتزلى. ويذكر البغدادى أنه فقيه الشيعة. خزانة الأدب: ٩٦/١. وفى الأغانى: ٢١/١٥ أنه محدث.

هـ[1]. وهى تتسم بأنها "لا تبتدئ ببكاء الأطلال والديار على عادة القصائد القديمة، إنما تبتدئ بحب البيت الهاشمى والنسيب بهم[2]"، وذلك كما جاء فى إحداها[3] :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب   ولا لعبا منى أذو الشيب يلعب
ولكن إلى أهل الفضائل والنهى   وخير بنى حواء والخير يطلب

وقد يصف رحلته فى الصحراء، ولكنه يأتى بها فى آخر القصيدة، كأنه يريد أن لا يشغله شيء عن مديح بنى هاشم. وهى ليست مدائح بالمعنى المعروف، إنما هى "دفاع عن البيت الهاشمى، وتقرير لما يراه إمامُه زيد بن على فى صورة حماسية رائعة[4]".

والمؤكد أن النُواجى قد نص على هذه الهاشميات لأسباب: أولها: إعجابه بالكميت بوصفه فقيهاً محدثاً مثله، وثانيها: ميله إلى مذهب التشيع الذى كان يجتذب علماء ذلك العصر، وثالثها: أن الهاشميات تنطوى على "ذوق" جديد، يجب على الشاعر المبتدئ العناية به وهو "الذوق العقلى"؛ لأن الكميت فى قصائده الهاشمية يعبر عن الفكر والتأمل تعبيراً يفوق تعبيره عن الشعور والعواطف؛ فهى "حجاج وجدال فى مسألة الهاشميين[5]". أى أنه مَعْنِيّ بفكرة معينة متناسقة، يكتب فيها هاشمياته، وله

---

(١) د. شوقى ضيف: التطور والتجديد فى الشعر الأموى، دار المعارف، ط(٣)، ١٩٦٥م، ص٢٧٠.

(٢) السابق: ص٢٧٢.

(٣) الهاشميات: ص٩٢.

(٤) التطور والتجديد فى الشعر الموى: ص٢٧٣.

(٥) السابق: ص٢٧٦.

هدف معين يريده منها؛ ومن أجل هذا "يقصر شعره على نظام فكرى معين[1]"، مخالفاً بذلك معاصريه من الشعراء.

ويمكن القول – فى ضوء قيمة هذه الهاشميات – إن النُواجى قصد بأن يجمع الشاعر الناشئ فى صياغته الشعرية بين الجانب العقلى والجانب العاطفى؛ ليكون الشعر حينئذ قابلاً لاحتواء أفكار ثابتة محددة، تعين على إرسائها واستمرارها.

ويتمثل النوع الخامس فى "نقائض جرير". والنقائض عامة مجموعة قصائد تكشف عن طبيعة "التعصب القبلى" فى العصر الأموى. وهى متطورة عن "شعر الهجاء" الذى عرفه العرب فى الجاهلية بسبب المنافسة والحروف[2]، ومارسه بعض شعراء المسلمين فى صدر الإسلام؛ نتيجة الهجوم على الإسلام والرسول(ﷺ)[3]، وكان شعر الهجاء بسيطاً غير معقد؛ وذلك لعمومية معانيه، ولعدم التزام الشعراء بالرد على الخصوم بقصائد من نفس الوزن والقافية. ولم يكن المتهاجون محترفين للهجاء حيث كانوا يقبلون عليه من حين إلى حين، "فهو فن وقتى[4]".

ولكن الهجاء ما لبث أن تحول فى العصر الأموى إلى "فن مستقر"؛ فاحترفه عدد من الشعراء أمثال: جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم،

---

(١) السابق: ص٢٧٦.

(٢) كالمنافسة على مياه الغدران والكلأ، وبيان المثالب عقب الهزيمة فى المعارك.

(٣) مثل الهجاء الذى وقع بين حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة من جهة، وبين عبد الله بن الزبعرى وأبى سفيان بن الحارث وضرار بن خطاب من جهة أخرى، أو الهجاء الذى جاء عقب بعض الغزوات كبدر وأحد.

(٤) التطور والتجديد فى الشعر الأموى: ص١٦٢ – ١٦٣.

واتخذ صفة "المناقضة"؛ لأن الشعراء حرصوا على أن تكون قصائدهم مقابلة لقصائد خصومهم من حيث البحر الشعرى والقافية في الغالب، على نحو ما نجد فى نقائض (جرير والفرزدق) و (جرير والأخطل).

ويبدو أن النُواجى قصد بِحثّه الشعراء على استيعاب نقائض جرير – أن هذه النقائض تنطوى على معارف ومعلومات عن البيئات الاجتماعية، وتشتمل على مهارات أدائية أسلوبية؛ لأن النقائض – وبخاصة نقائض جرير – تتسم بسمة فنية؛ فهى ليست قصيرة، وإنما مطولات يحتاج إليها الشاعر المبتدئ ليثرى لغته، وبها ألوان تعبيرية وصفية مستحدثة. كما أنها تحتوى على معان طريفة أراد بها الشعراء أن تثير المراقبين والمتابعين لهذه المعارك الكلامية، كما أنها وعاء ثقافى مطلوب؛ لأن القصيدة ونقيضتها كانتا تعرضان لتاريخ القبيلة المهجوة، فترصدان النواقص والفضائل، والإخفاقات والانتصارات. فالشاعر الذى يستهدفه النُواجى عليه أن يفيد من هذا الفن ليثرى وعيه، ويقوم لغته وأداءه الشعرى.

ويظهر النوع السادس فى "خمريات أبى نواس". وهى قصائد أو بعض قصائد تناول فيها أبو نواس تجربته الشخصية مع شرب الخمر. والخمريات فن انفرد فيه أولاً الوليد بن يزيد بن عبد الملك الذى "راد فيه الطريق لمن أتى بعده[1]"، بعد أن جبَّه الإسلام، حيث كان شعراء الجاهلية معنيين به كالأعشى وطرفة وعنترة وعدى بن زيد. وإن كانت عنايتهم به

---

(١) د. عبد الرحمن عطبة: تطور الشعر فى بلاد الشام فى القرنين الثانى والثالث الهجريين، دار الأوزاعى، بيروت، ط١٩٨٧، ص٦٢.

"عارضة"، بينما جاءت عناية الوليد ومن تبعه بشعر الخمر "ذاتية"، ليتأثر بذلك أبو نواس الذى "رفرفت روح الوليد على قصائده وأشعاره فى الخمر[1]".

وقد أحال النُواجى الشاعر المبتدئ على هذا النوع من الشعر؛ ليتعرف على ما يسمى بـــ "فن الخمرية" الذى برع فيه أبو نواس، فيكتسب بذلك خبرة فى هذا المجال؛ لأن معرفته حينئذ ستكون ثقافة بمحظور، ووعياً بالحالة النفسية التى يكون عليها شارب الخمر، والتى يجسدها الشاعر، وذلك كقوله[2] :

ألا فاسقنى خمراً وقل لى هى الخمر ولا تسقنى سراً إذا أمكن الجهرُ
فما الغبن إلا أن ترانى صاحيا وما الغنم إلا أن يتعتعنى السكرُ
فَبُح باسم من تَهوى ودعنى من الكنى فلا خير فى اللذات من دونها سِترُ

كما أن النُواجى إلى جانب ذلك أراد للشاعر أن يقف على خمريات أبى نواس؛ لأنها تصوير لما ساد فى عصره، فهى "تتسم بالفحش"، و "تعكس ذنوب عصره وجميع خطاياه[3]"، فيكون بذلك اقترب من بعض معانى هذا العصر. وفضلاً عن ذلك قصد النُواجى أن يفحص الشاعر الجانب الفنى لتلك الخمريات، على اعتبار أن أبا نواس "يعتد فى كثير من خمرياته وغزلياته باللفظ المونق، والأسلوب الرصين، وله فيها مقطوعات تسيل عذوبة ونعومه[4]".

---

(١) السابق: ص٦٧.
(٢) أبو نواس: ديوانه، تحقيق: عبد المجيد الغزالى، دار الكتاب العربى، بيروت، ص٢٨.
(٣) د.شوقى ضيف:العصر العباسى الأول، دار المعارف بمصر، ط(٧)، ١٩٧٨م، ص٢٣٥.
(٤) السابق: ص٢٣٦.

ويتجلى النوع السابع فى "مراثى أبى تمام". ولئن كان "الرثاء" أحد أغراض الشعر التقليدية، وكان تمرس الشاعر به ضرورياً لتنمية إدراكه الفنى – فإن اختيار النُواجى لـــ "مراثى أبى تمام" يزيد من حثه الشاعر على استيعاب هذه المراثى، التى اكتملت على أيدى صاحبها "فنية الرثاء عند العرب". ولعل النُواجى يريد بذلك أن يحيط الشاعر برثاء أبى تمام لمحمد بن حميد الطائى الطوسى بقصيدة وصفها أبو دُلف قائلاً: "لم يمت من رُثى بمثل هذا الشعر[1]". ويروى أن أبا تمام حين عرف بخبر موته فى إحدى المعارك "غمس طرف ردائه فى مداد، ثم ضرب به كتفه وصدره، وأخذ يندبه بقصيدته[2]". ومطلعها[3] :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر   فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

ومنها قوله[4] :

فتى كلما فاضت عيون قبيلة   دماً،ضحكت عنه الأحاديثُ والذكرُ

ولعله يقصد بمراثيه أيضاً مرثيته لولد له صغير- كما يقول التبريزى – ضمنها حزنه عليه، ومطلعها :

إنى أظن البلى لو كان يفهمه   صد البلى عن بقايا وجهه الحسنِ[5]

---

(١) الصولى: أخبار أبى تمام، تحقيق: خليل عساكر وآخرين، المكتب التجارى، بيروت، ص ١٢٥. وأبو الفرج الأصفهانى: الأغانى، دار الشعب، ١٦/٣٩٠.

(٢) هبة الأيام: ص١٤١، والعصر العباسى الأول: ص٢٨٦.

(٣) أبو تمام: ديوانه، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط(٣)، ١٩٨٣م، ج٤، ص٧٩.

(٤) السابق: ص٤ / ٨٠.

(٥) ديوانه: ٤ / ١٦٤.

ومنها قوله[1] :

لله ألحاظه والموت يكسرها كأن أجفانه سكرى من الوسن

يرد أنفاسه كرها وتعطفها يد المنية عطف الريح للغصن

ومرثيته لابنيْ عبد الله بن طاهر اللذين ماتا صغيرين في يوم واحد، ومطلعها[2] :

مازالت الأيام تخبر سائلا أن سوف تضجع مسهلاً أو عاقلا

وفيها يقول[3] :

نجمان شاء الله ألا يطلُعا إلا ارتداد الطرف حتى يأفِلا

ويبدو **النوع الثامن** من الأشعار التي يجب على الشاعر المبتدئ التعرف عليها في "تشبيهات ابن المعتز" التى أشار بها غير ناقد قديم مثل ابن رشيق[4]، وعبد القاهر الجرجانى[5]، وأثنى العباسى على فنية صاحبها ومهارته فى بناء الوصف والتصوير، فهو "أشعر الناس فى الأوصاف والتشبيهات[6]".

ويهدف النُواجى من تخصيص هذه التشبيهات بالذكر إلى لفت نظر الشاعر إلى قدرة ابن المعتز على تطويع التشبيه وتلوينه؛ فقد تمكن من أن

---

(١) ٤ / ١٤٦.

(٢) السابق: ٤ / ١١٣.

(٣) السابق: ٤ / ١١٤.

(٤) العمدة: ١ / ١٩٤.

(٥) أسرار البلاغة: ص٧٥.

(٦) عبد الرحيم العباسى: معاهد التنصيص، ط القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٤٦.

"يحول صبغ التشبيه المحدود إلى صبغ آخر، له طاقة واسعة، بل لقد خرج عن نطاقه القديم وأصبح صبغاً مستقلاً له أوضاعه التى لا تحصى ... والتى تنقلنا من عالمنا الحسى إلى عالم خيالى واهم[1]"، وذلك بقوله فى النرجس مثلاً[2] :

كأن عيون النرجس الغض بينه مداهن در حشوهن عقيق

وقوله فى الهلال[3] :

وأنظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فإحاطة الشاعر – فى ضوء وقوفه على هذه المهارة – بتجربة ابن المعتز في صنع التشبيه، وتحويل صبغه – يمده دون ريب بخبرة لغوية تصويرية تعزز قدرته على وصف عناصر الطبيعة وتصويرها؛ الأمر الذى يمكنه من إحداث تأثير فى المتلقى لهذا الوصف.

ويتحدد النوع التاسع فى "مدائح البحترى". والظاهر أن إدراك النُواجى والنقاد قبله لقيمة هذه المدائح – ناشئ عن ثلاثة أسباب تتعلق: بإفادتها من خبرة أبى تمام فى توجيه المدح إلى من يستحق، وبكونها سجلاً رسمياً لحياة الممدوحين، وباعتبارها إيحاء بالمعنى أحياناً دون التصريح به، وبالقافية المعينة المؤثرة.

أما السبب الأول وهو أن البحترى قد استفاد فيها من وصية أستاذه أبى تمام – فقد تمثل فى وصيته له: "وإذا أخذت فى مدح سيد ذى أياد

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى: ص١٦٧.

(٢) ديوانه: تحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف بمصر، ط(١)، ١٩٧٨، ٢/١٩٤.

(٣) السابق: ٢ / ١٨٥.

فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وابْنِ معالمه وشرف مقامه، وتقاص المعانى (أى اطلبها)، واحذر المجهول منها، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام[1]".

فكما نرى نجد الوصية ليست سوى دعوة فنان خبير بفن المدح، يدعو فيها تلميذه إلى أن "يصف الجوانب المضيئة فى الممدوح، ويشيد بالمفاخر فيه، ويلقى الضوء على ما له من مناقب ومعالم يترتب على الإشادة بها تشريف مقامه ورفعة شأنه[2]"، كما يدعوه إلى العناية بالأسلوب الذى يصوغ به تلك المعانى، فيمدح "بأسلوب جزل جميل لا تشينه ألفاظ السوقة[3]"، على أن يركز أثناء مدحه على الممدوح بأن "يصور خلاله، ويرسم سماته وأفعاله[4]"؛ لأن أساس المدح هو التصوير الفنى لشخص الممدوح.

والسبب الثانى هو أن هذه المدائح كانت وما تزال سجلاً رسمياً دوّن فيه البحترى حياة ممدوحيه وأفعالهم وأعمالهم وعلاقاته؛ لتكون شهادة على عصر هؤلاء الممدوحين، ففى هذه المدائح كان البحترى هو "الشاعر الرسمى للخلفاء العباسيين، يدوّن أعمالهم وما يشيدونه من قصور، كما يدون حروبهم مع الثائرين عليهم فى الداخل من مثل الزنج فى ثورتهم

---

(١) مقدمة فى صناعة النظم والنثر: ص٤١، وقد وردت الوصية فى العمدة لابن رشيق: ١/ ٢٠٨.

(٢) أسس النقد الأدبى عند العرب: ص١٨٧.

(٣) السابق: ص١٨٧.

(٤) السابق: ص١٨٧.

المشهورة لعهد الموفق، وكذلك حروبهم فى الخارج[1]"، على نحو ما يظهر فى قصيدته التى يصور فيها الأسطول البحرى الذى قاده أحمد بن دينار غازياً به بلاد الروم، ومطلعها[2] :

ألم تر تغليس الربيع المبكر   وما حاك من وشى الرياض المنشر؟

وأما السبب الثالث فهو أن البحترى كان يوظف فى مدائحه أسلوب الإيحاء، أو "الإيماء Allusion"، فيوحى إلى عقول المتلقين بأفكار لم يصرح بها. فحين أراد مدح الخليفة المتوكل عمد إلى وصف جيشه الذى كان يستعرض قوته وعتاده فى عيد الفطر، كما وصف موكب الخليفة وتأثير ذلك فى الناس. يقول مصوراً ذلك فى قصيدته التى مطلعها[3] :

أخفى هوى لك فى الضلوع وأظهر   وألام فى كمد عليك وأُعْذَر

وفيها يقول[4] :

أظهرت عز الملك فيه بجحفل   لجب يحاط الدين فيه وينصر

خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت   عددا يسير بها العديد الأكثر

والأرض خاشعة تميد بثقلها   والجو معتكر الجوانب أغبر

وأما السبب الرابع فهو قدرته على توظيف القافية الصعبة فى المديح، كالطاء المنتهية بهاء ساكنة، كما نرى فى قصيدته التى مدح بها أبا الصقر إسماعيل بن بليل، ومطلعها[5] :

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى: ص١٨٩.

(٢) ديوان البحترى: تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ط(٣)، ١٩٧٧، ٢/٩٨٠.

(٣) ديوانه: ٢ / ١٠٧.

(٤) السابق: ١ / ١٠٧١، ١٠٧٢.

(٥) السابق: ٢/١٢٢٩.

أمن أجل أن أقوى الغوير فواسطه وأقفر إلا عينه ونواشطه

أو يوظف القافية الخشنة النافرة فيطوعها ويلينها مثل قافية "الضاد" كما نرى فى قصيدته التى يقول فيها[1] :

أيها العاتب الذى ليس يرضى نم هنيئاً فلست أطعم غُمضاً

ويتعين النوع العاشر فى "زهديات أبى العتاهية". فالشاعر – ولاسيما المبتدئ – يحتاج إلى مباشرة عالم الزهد ومجالاته، من حيث إنه ينطوى على تجربة يحكمها الصراع النفسى. ذلك أن الدافع يجيء نتيجة تحول المرء أو الشاعر من المجون، حيث يصارع إغراءات الدنيا المادية. وقد مر أبو العتاهية بهذه التجربة كما هو معروف حيث "تحول من حياة اللهو إلى حياة الزهد[2]".

ولكن إحالة النُواجى وقبله النقاد إلى هذه الزهديات تهدف إلى ثلاثة أهداف:

الهدف الأول هو: أنها استغرقت فترة طويلة من حياة أبى العتاهية حصرها مؤرخو الأدب فى ثلاثين عاماً. وهذا يدل على خبرته بهذا المجال الشعرى وتمرسه بفنونه وألوانه تمرساً يمكن للشاعر المبتدئ أن يمتاح منه بسهولة ويسر. والهدف الثانى هو: أنها تمثل وعاء لثقافات ومعارف أمم أخرى اطلع عليها أبو العتاهية، فقوله فى رثاء على بن ثابت[3] :

---

(١) السابق: ١٢١٤/٢، وتطور الشعر فى بلاد الشام: ص٢٢٠.

(٢) العصر العباسى الأول: ص٢٤٩.

(٣) ديوانه: دار صادر، بيروت، ص٤٩٢، والبيان والتبيين: ٤٠/١.

وكانت فى حياتك لى عظات   وأنت اليوم أوعظ منك حيا

متأثر بقول فلاسفة يونانيين حضروا لحظة وفاة الإسكندر؛ فقد قالوا: "الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس[١]" وأما الهدف الثالث فهو: تعرف الشاعر على لغة أبى العتاهية فى شعر الزهد، فهى لغة تميل إلى التبسيط والسهولة؛ لتتناسب مع الزهد، حتى يكون قريباً من الناس بمختلف طوائفهم وتباين طبقاتهم؛ فالملاحون مثلاً كانوا يفهمون شعره فى ضآلة شأن الحياة، ويتأثرون به. كقوله[٢] :

لدواعى الخير والشـــ ـــرُّ دنوٌ ونزوحُ

سيصير المرء يوما جسدا ما فيه روحُ

بين عينى كل حىّ علم الموتِ يلوحُ

ويتبين النوع الحادى عشر فى "روضيات الصنوبرى" (٢٨٥ – ٣٣٤هـ)؛ لأنها تعد من "الأصول الشعرية التى تنمى مواهب المتأدبين، وتفتق شاعريتهم[٣]"، ولبراعة صاحبها فى الوصف الفنى لمحتوى الرياض على نحو ما أكد ذلك ابن شرف القيروانى بقوله: "إنه كان وحيد جنسه فى صفة الأزهار وأنواع الأنوار[٤]"، على حين رأى الثعالبى أن هذه

---

(١) المبرد: الكامل فى اللغة والأدب، مكتبة المعارف، بيروت، ٢٣٣/١ – ٢٣٧. ود. حسن البندارى: قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم، مكتبة الانجلو المصرية، ط(١)، ٨٩، ص٢٥، والصنعة الفنية فى التراث النقدى، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط(١)، ٢٠٠٠م، ص٨٦ وما بعدها.

(٢) ديوانه: ص٩٧.

(٣) تطور الشعر فى بلاد الشام: ص٢٣٢.

(٤) ابن شرف القيروانى: رسائل الانتقاد، تحقيق: حسن حسنى عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٨٣م، ص٣٤.

الروضيات تؤثر فى المرء تأثيرا يشيع فى نفسه البهجة والسرور. يقول: "تشبيهات ابن المعتز، وأوصاف كشاجم، وروضيات الصنوبرى – متى اجتمعت اجتمع الظرف والطرب، وسمع السامع من الإحسان والعجب[1]".

ويمكن أن ترجع عناية النُواجى بها كذلك إلى ما تملكه من طاقات نفسية وفنية عديدة: الطاقة الأولى: أنها صدى شعور الصنوبرى بحبه الصادق العميق للطبيعة. وهذا فى حد ذاته يعين الشاعر المبتدئ فى إثراء أدائه، فلابد من أن يكون شعره صادراً عن صدق شعورى، كما صنع الصنوبرى الذى كان يتجه إلى الطبيعة "بمشاعره وحواسه، ولا ينفك يعلن عن عشقه لها، فهو يتعشقها تعشق المتيمين، ويحس أنها تبادله عواطفه فتطارحه الإغراء وتجاذبه الحديث؛ لأنه يرى فى صمتها أبلغ الكلام[2]". على نحو ما نرى فى قوله[3] :

زهر الرياض إذا هى ابتسمت   تدعو فيسرع نحوها الخلق
فتظل تنطق وهى ساكنة   إن الرياض سكوهّا نطق

وقوله[4] :

لو كنت أملك للرياض صيانة   يوماً لما وطئ اللئام ترابها

ونتبين الطاقة الثانية فى كونها حافلة بالإبداع والابتكارات الطريفة. وتبدو الطاقة الثالثة فى اتسامها "بالاستقصاء"؛ حيث عمد الصنوبرى إلى

(١) أبو يوسف بن يحيى اليمانى الصنعانى: نسمة السحر فى ذكر من تشيع وشعر ، ٨٣/١٠.
(٢) تطور الشعر فى بلاد الشام: ص٢٣٣.
(٣) الصنوبرى: ديوانه، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م، ص٤٣٠.
(٤) الروضيات: جمع الشيخ محمد راغب الطباخ، حلب، ١٩٣٢م، ص٢٠.

الوصف الدقيق المفصل لكل زهرة ووردة وطير. وتعكس الطاقة الرابعة عنصر "التشخيص والتجسيم" فقد أمد الصنوبرى وروده بالحركة، واستنطقها، وأجرى الحوارات فيما بينها، وسلكها فى معارك وحروب أسالت الدماء. يقول فى إحدى قصائده مصوراً ذلك[1] :

يا نديمى رأيت أحسن من ذا الـــ زهر: بعض يهوى وبعض يغار

صور لا تزال تبيك ألوا نُها بما يجنه الإضمار

يخجل الورد حين عارضه النـــر جـــس من حسنه وغار البهار

ثم يقول[2] :

ثم عنه النمام فاستمع السو سن لما أذيعت الأسرار

عندها أبرز الشقيق خدوداً صار فيها من لطمه آثار

ثم يقول[3] :

ثم نادى الخيرى فى سائر الزهـــ ر فوفاه جحفل جرار

فاستجاشوا على محاربة النـــر جس بالحزم الذى لا يبار

إلخ ...

وتتعين الطاقة الخامسة فى ترابط الفكرة وإحكام الأبيات؛ مما يجعلنا ندرك بسهولة موضوع القصيدة - كما نرى فى القصيدة السابقة - فنتفاعل معها ونقبل على قراءتها أو الاستماع إليها.

---

(١) ديوان الصنوبرى: ص٧٧.

(٢) السابق: ص٧٧.

(٣) السابق: ص٧٨.

ويتجلى النوع الثانى عشر فى "لطائف كشاجم" أبو الفتح محمود بن الحسين بن شاهق (-٣٥٠هـ). وهى قصائد وأشعار وصف فيها الشعراء الطبيعة وصفاً يؤثر فى النفوس؛ فيبعث فيها البهجة والسرور، كما أشار إلى ذلك الثعالبى حين أثنى على فن الوصف عنده، وأشرك معه فى ذلك ابن المعتز، والصنوبرى، وذلك فى قوله: "تشبيهات ابن المعتز، وأوصاف (لطائف) كشاجم، وروضيات الصنوبرى – متى اجتمعت اجتمع الظرف والطرب، وسمع السامع من الإحسان والعجب[١]".

وأما الأساس الثانى وهو "إعداد الشاعر بمراعاة الميل والرغبة". فيتجلى فى قول النُواجى: "واعمل فى أحب المعانى إليك، وفى كل ما يوافق طبعك؛ فالنفوس تعطى على الرغبة[٢]" وقوله: "ولا تنظم إلا بشهوة، فإن الشهوة نعم المعين على النظم"[٣]. ويريد بذلك أن ثمة قوة نفسية لابد أن تسبق صياغة القصيدة، وهى: وجود الإحساس بالرغبة فى قول الشعر؛ فالرغبة على هذا شرط أساسى لا يتم الشعر الجيد إلا بها.

وتقترن الرغبة أو الشهوة أو المحبة بالنشاط النفسى؛ فهى سببه، وهذا ما عناه النقاد قبل النُواجى مثل بشر بن المعتمر (-٢١٠هـ) فى قوله: "خذ من نفسك ساعة لنشاطك" [٤]، ومثل إبراهيم بن المدبر (-٢٧٠ هـ) في قوله: "إن سماحة النفس بمكنونها، وجود الأذهان بمخزونها – إنما

---

(١) نسمة السحر: ٣٨/١.

(٢) النُواجي: مقدمة فى صناعة النظم والنثر، ص٣٠، والبيان والتبيين: ١٣٨/١.

(٣) السابق: ص٤١، ٤٢.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣٨/١.

هو مع الشهوة المفرطة فى الشعر والمحبة الغالبة فيه[1]". ومثل قول أبى هلال العسكرى (-٣٩٥هـ): "إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، واعمله ما دمت فى شباب نشاطك[2]". فالشاعر المبتدئ بناءً على هذا الإحساس – كما يرى هؤلاء الناقد قبل النُواجى – يجب أن يراعى إحساسه ويتأمله؛ لأنه لولا وجود الرغبة، أو الميل النفسى إلى صياغة المعنى المنتقى أو المختار – لما تحققت تلك الأشعار التى نطرب لها ونعجب بها، ونتفاعل معها بالإقبال عليها أو النفور منها[3].

والأساس الثالث هو: "مراعاة الشاعر للزمن المناسب". فقد أكد النُواجى بهذا الأساس ما سبق أن طرقه النقاد قبله، وذلك لأنه رأى أنّ ثمة أوقاتاً تعين الشاعر – فى الغالب – على صياغة شعره، وفى مقدمتها "الدجى"، أو وسط الليل الذى أشار إليه أبو تمام بقوله[4] :

خذها ابنة الفكر المهذب فى الدجى   والليل أسود رقعة الجلباب

حيث خص تهذيب الفكر بوقت الدجى.

ويعلل النُواجى ذلك فيقول: "لكون الليل تهدأ فيه الأصوات وتسكن الحركات؛ فيكون الفكر مجتمعاً، ومرآة التهذيب فيه صقيلة؛ لخلو الخاطر وصفاء القريحة، لاسيما وسط الليل، والنفس قد أخذت حقها من الراحة بعد

---

(١) إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء ضمن (رسائل البلغاء)، تحقيق: محمد كرد على، ص ٢٤٠.

(٢) أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين، ص١٣٩.

(٣) د.حسن البندارى: الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، الانجلو المصرية، ط(١)، ١٩٩٢، ص٢١.

(٤) مقدمة فى صناعة النظم والنثر: ص٣٩.

نيل قسطها من النوم، وخف عليها ثقل الغذاء، وصح ذهنها، وصار صدرها منشرحاً، وقلبها بالتأليف منبسطاً، وما قدموا وسط الليل فى التأليف على السحر – مع ما فيه من رقة الهوى، وخفة الغذاء، وأخذ النفس حظها من الراحة – إلا لما يكون فيه من انتباه أكثر الحيوان الناطق، وارتفاع معظم الأصوات، وجرس الحركات، وتقشع الظلماء بطلائع الأضواء، وبدون شك بذلك ينقسم الفكر ويشتغل القلب. ووسط الليل خالٍ مما ذكرناه؛ ولهذا خص أبو تمام تهذيب الفكر بالدجى، عادلاً عن الطرفين؛ لما فيهما من الشواغل المذكورة[1]".

فالنُواجى فى هذا النص يرى أنه يجب على الشاعر أن يختار الوقت المناسب لصناعة القصيدة وهو "الدجى" أو وسط الليل، الذى يثير المشاعر والأحاسيس المتعلقة بالمعنى موضوع القصيدة. ومفهوم "وسط الليل" يعنى استكمال الليل لظلامه وسواده؛ لأن الأصوات والحركات فى هذا الوقت تكون قد هدأت وسكنت وتنعدم فى الغالب؛ فينشط الفكر وتصفو الخواطر، وتنأى عن الذهن أية شواغل يمكن أن تباعد بين الشاعر وموضوع قصيدته.

وقد علل النُواجى لتفضيل "وسط الليل" أو "الدجى" – عن وقت "السحر" – بأن كلاً من الحيوان والإنسان يستأنف فيه نشاطه بعد توقف وتعود حركته بعد انقطاع، وأن الظلمات تتقشع بطلائع الأضواء ومقدماتها، وهذا وذاك يؤثر بالسلب فى قوة التركيز؛ فتتذبذب الخواطر والانفعالات[2].

---

(١) السابق: ص٣٩، ٤٠.

(٢) اعتمد النُواجى فى هذا التعليل على نص ابن أبى الأصبع المصرى، وهو يقر بذلك. انظر: تحرير التحبير، تحقيق: د. حفنى شرف، القاهرة، ص٤٠٢، ٤٠٣، وكذلك ص٤٠ من مقدمة فى صناعة النظم والنثر.

عني النواجي- كما صنع النقاد السابقون عليه- بطبيعة العلاقة العملية بين الشاعر وقصيدته خلال نظمها، أو تنفيذ صياغة فكرتها التي اختارها وتأملها في المرحلة السابقة، وقد دلت على هذه العناية طائفة من المظاهر الإجرائية، التي أمكن استخلاصها من نصوصه.

أما المظهر الأول: فهو "مراعاة الحال"، وذلك بأن يراعي الشاعر الحالة التي يكون عليها المتلقون، وهذا ما أراده بقوله للشاعر الناشئ: "ولا تخاطب العامة بكلام الخاصة، وبالعكس" (١)، ليقصد بهذا القول أن ينوع الشاعر لغته على حسب اختلاف مستويات المتلقين الثقافية والفكرية، فإذا كان معتزمًا مخاطبة العامة، فإن لغته يجب أن تناسبهم؛ فلا يخاطبهم بما لا يفهمونه، أي يُخْلِي لغته من أي غموض أو إبهام، ولا يسوق إليهم معانيَ غريبة عليهم تعجز قدراتهم العقلية عن الإحاطة بها، وفي المقابل لا ينبغي أن يتبسط في لغته وهو يخاطب الخاصة، فينزل بها، أو يضمن شعره معانيَ هم يعرفونها.

ويلاحظ أن النواجي لم يفصّل الحديث عن هذه الحالة النفسية اللغوية؛ اعتمادًا على شيوع فكرتها في البيئات الأدبية المختلفة في المشرق العربي ومغربه منذ القرن الثاني الهجري، على أيدي كل من بشر بن

---

(١) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٤٥.

المعتمر [١]، والجاحظ [٢]، وأبي هلال العسكري [٣]، وابن رشيق القيـــرواني [٤]، وحازم القرطاجني [٥]، وغيرهم.

ويبدو المظهر الثاني: في "مراعاة اللياقة" النوعية، الخاصة بتوجيهات وإجراءات تتعلق بالوصف والتصوير، وبالمدح النبوي.

أ- "أما مراعاة لياقة الوصف والتصوير" فقد أشار إليها النواجي بقوله الذي أسسه على تطبيقات الأصمعي: "وليحذر مما يطعن عليه في صفات محبوبه؛ فقد عاب الأصمعي بين يدي الرشيد قول النابغة [٦]:

نظرت إليك بحاجة لم تقضها　　　نظر المريض إلى وجوه العود

وقـــال (أي الأصـــمعي): "يكره تشبيه المحبوب بالمريض"، وكقول الحاجري (-٦٣٢ هـــ):

وما اخضر ذاك الخد نبتًا وإنما　　　لكثرة ما شقت عليه المرائر

فإن التشبيه – وإن كان بديعًا- ففيه بشاعة شق المرائر على خد المحبوب ... ومن ذلك تشبيه الشَّعَر بالثعبان أو بالحية، وتشبيه الصدغ بالعقرب ... كقول الحلبي (- ٧٥٠ هـــ) في مطلع قصيدته:

دبت عقارب صدغه في خده　　　وسعى على الأرداف أرقم جعده

---

(١) انظر النص في البيان والتبيين: ١/١٣٨.

(٢) البيان والتبيين: ١/١٤٠.

(٣) كتاب الصناعتين: ص٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣.

(٤) العمدة: ١/٢٢٢، ٢٢٣.

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص١٣٠ ما بعدها.

(٦) ديوانه: ص٩٣، وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح- القاهرة ١٩٦٩، ص٢٤٣.

وأقبح منه تشبيه المحبوب بالصنم، وهو كثير في كلامهم؛ حتى أنه وقع للشيخ جمال الدين بن نباتة مرارًا" (١).

ويريد النواجي بهذا النص أن يضع يد الشاعر على الأشعار التي لم يراع فيها أصحابها اللياقة ولا الذوق الاجتماعي؛ وذلك ليحذر الوقوع فيها، فقد جانب النابغة اللياقة في وصف محبوبه بالمريض، كما جانبها الحاجري؛ لتوظيفه "شق المرائر" على خد محبوبه، والحلبي لأنه صور شَعر الحبيبة بالعقرب والثعبان.

وقد أكد النواجي على ضرورة "الالتزام باللياقة"؛ بأن عمد إلى الفحص التطبيقي المقارن؛ فقارن بين قولين اشتركا في وصف المحبوب، لكن أولهما تجرد من الوصف اللائق به، وثانيهما اشتمل عليه، ومهد لهذه المقارنة بتنبيه الشاعر إلى أن "يتجافى عن الألفاظ المستهجنة، التي يتحاشى العاشق عنها أن تقع منه في حق محبوبه، كقول الشاعر:

ولقد همت بقتلها من حبها ... كي لا تكون خصيمتي في المحشر

فأين هذا من السباط صدر الدين بن الوكيل:

يا سيدي إن جرى من دمعي دمي ... للعين والقلب مسفوح ومسفوك

لا تخش من فؤاد يقتص منك به ... فالعين جارية والقلب مملوك" (٢)

فالأول مفارق للياقة في هذا المقام؛ لأنه قد أورد في بيته معنى لا يناسب محبوبته التي يعشقها؛ لأن قصده "أنه من شدة عشقه لا يطيق فراق

---

(١) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٦٢، ٦٣، ٦٤، وثمة أمثلة أخرى لأشعار غير لائقة في هذه الصفحات.

(٢) السابق: ص٦٤.

محبوبته في الدنيا ولا في الآخرة، فأداه تصوره الفاسد إلى قتلها، وأنها بذلك تتعلق به في الآخرة وتخاصمه، فوقع فيما لا يليق" (١).

وقد راعى بعض الشعراء- كما يرى النواجي- هذا المبدأ؛ بأن تجاوزوا ما يضاده؛ حين أفادوا من الأشعار ذات المعاني غير اللائقة كمعنى ابن الوكيل السابق، ذلك أن ابن نباتة حين عمد إليه "سبكه في أحسن القوالب، وسلم مما انتقد به على هذا الشاعر، فقال:

وطولي من عذابي في هواك عسى   يطول في الحشر إيقافي وإياك" (٢)

فهو في بيته قد "تجافى عن قتل محبوبه بقوله: (وطولي من عذابي) كما هو عادة الأحباب مع المحبين، وبه يتعين بلوغ غرضه في الآخرة، فإنها إذا طولت عذابه صار الحق له، فيلازمها في الآخرة، ولا كذلك الأول؛ فإن الحق لها، ومن الجائز أنها تعفو عنه لتستريح من رؤياه" (٣).

ويتصل بضرورة اللياقة في الوصف ضرورة أن يراعي الشاعر الحسن والجمال إذا وصف روضًا وغيره من الأغراض الوصفية؛ ولذلك حذر النواجي الشاعر من توظيف المعاني غير اللائقة عند بناء الصورة الوصفية؛ لئلا يتعرض إلى هجوم النقاد عليه. "واحذر مما يطعن عليك في غير ذلك من الأغراض الشعرية" (٤). كقول الشاعر:

كأن شقائق النعمان فيه   ثياب قد روين من الدماء

---

(١) السابق: ص٦٥.
(٢) السابق: ص٦٥.
(٣) السابق: ص٦٥
(٤) السابق: ص٦٥.

فقد أسس تحذيره- كما نرى - على مبدأ "اللياقة الوصفية" التي تحاشى إحداث صدمة لمشاعر المتلقين، أو التسبب في إيذاء أحاسيسهم؛ ولذلك يعلل لهذا التحذير بقوله: "فهو وإن كان تشبيهًا مصيبًا، إلا أن فيه بشاعة كثرة الدمـــاء، التي تأبى الأنفس الكثيفة رؤيتها، فضـــلا عن اللطيفة" [١].

ويظهر من هذا التعليل التطبيقي مدى عناية النواجي بالجانب النفسي للتشبيه أو التصوير؛ لأن التعليل ليس إلا دعوة لتجنب "التشبيه القائم على البشاعة المنفرة للنفوس المتلقية له" [٢]؛ لأن محتوى التشبيه في البيت "معنى بشع" تنفر منه الأذواق، ولا تستسيغه، فالصورة التشبيهية لا تعدو أن تكون تشبيهًا لروض به نوع من الورد الأحمر بثياب ملطخة بدماء إنسان جريح أو مقتول.

وعلى الرغم من "صحة عقد التشبيه" على النحو الذي ورد في البيت، وعلى الرغم من "إحكامه" - فإنه غير مريح للنفس في رأي ابن رشيق؛ "فهو وإن كان تشبيهًا مصيبًا فإن فيه بشاعة ذكر الدماء" [٣].

ويلاحظ أن كلام النواجي- هنا- لم يتجاوز تعليق ابن رشيق، وإن زاد عليه في إثبات نوعية النفوس الرافضة لهذا التصوير، فهي "كثيفة، ولطيفة"، ولكنه- أي النواجي- لم يقدم اقتراحًا لإصلاح التشبيه وهو

---

(١) السابق: ص٦٥.

(٢) د. حسن البنداري: الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ط(١) ١٩٩٣، الأنجلو المصرية، ص١٣٤.

(٣) العمدة: ١/٣٠.

المتأخر زمنيًا، كما صنع سلفه ابن رشيق حيث أضاف محاولاً إصلاحه: "ولو قال من العُصفر مثلاً أو ما شاكله لكان أوقع في النفس وأقرب إلى الأنس" (١)، قاصدًا بذلك النصَّ على رعاية "اللياقة"، وتفادي إحداث صدمة لنفس المتلقي لهذا النوع من التصوير.

وقد طرح النواجي تحذيرًا آخر يختص "بلياقة وصف الخمر"؛ بأن حذر من توظيف ما ينفر من الوصف الشامل، فقال: "وأشنع منه قول ابن النبيه (-٦١٩ هـ) في وصف الخمر:

غدرًا وواقعها المزاج أما ترى ... منديل عذرها بكف سقاة

فالتشبيه وإن كان من المعاني المخترعة غير أنه في غاية البشاعة، وكيف يسوغ شرب كأس حيا به ساقي بيده منديل عذرة؟!. ومثل ذلك قول ابن أبي عون الكاتب (-٣٢٢ هـ) في وصف الخمر أيضًا:

تلاعبها كف المزاج محبة ... لها وليجر -الآن- بينهما الأنس

فتزيد من تيه عليه كأنها ... غريرة خدر قد تخبطها المس

وكيف تطيب النفس لشرب شيء يشبه زبد المصروع" (٢).

فكل من ابن النبيه وابن أبي عون قد عمد إلى عقد المشابهة الصحيحة، ولكنها غير لائقة؛ لأن المشبه به في كل من النصين يثير نفور الأذواق المتلقية، فهو غير طيب في النفس، ولا مستقر على القلب. ويؤيد ذلك أن ابن رشيق عرض للنص الثاني لابن أبي عون، فبين بشاعته قائلا:

---

(١) السابق: ١/١٣٤.

(٢) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٦٥، ٦٦.

"فلو أن في هذا كل بديع لكان مقيتا بشعاً، ومن ذا يطيب له أن يشرب شيئا يُشبه بزبد المصروع، وقد تخبطه الشيطان من المس" (١).

ب- وأما مراعاة لياقة المدح، ولا سيما المدح النبوي، فقد تناولتها بعض نصوص النواجي تناولاً منهجيًا؛ بأن عمد فيها إلى تنويع فكرته عن هذه اللياقة إلى عنصرين: هما "تحقيق الاحتشام بمواضع معينة"، و"تجريد المدح من صفات غير مقبولة".

ونقف على العنصر الأول في قوله: "وينبغي للشاعر إذا أراد أن يأتي بمديح نبوي أن يحتشم فيه، ويتبارى ويتحمس ويشبب بذكْر: سلع، ورامة، والسفح، والعتيق، والعذيب، وبارق، والنوير، ولعْلع، ولبنى، وأكفان، وحاجر" (٢). فيمكن للشاعر أن يستعملها أو يستعمل بعضًا منها في قصيدته، على أساس أنها وحدات جزئية خاصة بالغزل في إطار المديح النبوي؛ لكونها تمتلك إمكانية عاطفية في نفوس المتلقين الذين يحملون لها التبجيل والاحترام والتقدير.

ونتعرف على العنصر الثاني في قوله: "ويطرح ذكر محاسن المُرد والتغزل في ثقل الردف، ودقة الخصر، وبياض الساق، وحمرة الخد، وخضرة العذار، وما أشبه ذلك" (٣)، فيجب على الشاعر أن يجرد مديحه

---

(١) العمدة: ٢/٣٠٠.

(٢) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٦٧- ٦٩. وسلع: جبل بسوق المدينة المنورة. ورامة: منزل بطريق البصرة إلى مكة. السفح: مكان كانت به وقعة بين بكر وتميم. العتيق: وادٍ. بارق: ماء بالعراق. النوير: مكان بمصر. لعلع: جبل أو منزل بين البصرة والكوفة. لبنى: وادٍ، وقرية بفلسطين. أكفان: جبل. حاجر: مكان بطريق مكة.

(٣) السابق: ص٦٩.

النبوي من هذه الامور أو الصفات؛ لأن إيرادها يعد خروجًا على تقاليد لياقة هذا المديح، ويصرف من ثمَّ المتلقي عن الميل إلى القصيدة؛ لأنه يرى هذه الصفات غير ملائمة لهذا الغرض.

وقد أكد النواجي تقاليد هذه اللياقة بقوله: "فمن الأغزال التي لا يليق إيرادها في مديح نبوي مثلُ ما جاء في قصيدة السريّ الرفا (- ٣٦ هـ)، عندما مدح الفاطميين وجدهم (ﷺ)، وجرح القلوب بندْبه الحسين (ﷺ)، فإنه قال فيها:

مهلاً فما نقضوا آثار والده وإنما نقضوا في قتله الدينا

وهذه القصيدة مشتملة على مدح النبي صلى الله عليه وسلم وآله وندبه الحسين (ﷺ) فما ينبغي أن تكون براعتها:

نطوي الليالي علمًا أن ستطوينا فشعشعيها بماء المزن واسقينا

وما كفاه حتى قال بعد ذلك:

وتوّجي بكؤوس الراح أيدينا فإنما خلقت للراح أيدينا

قامت تهز قوامًا ناعمًا مزقت شمائل البان من أعطافه لينا

تدير خمرًا تلقاه المزاج كما ألفيت فوق جنى الورد نسرينا"(١)

المظهر الثالث: "مراعاة دقة اختيار المعنى"، ذلك أن النواجي أراد للشاعر أن يجتهد في اختيار المعنى العام للقصيدة بما يشتمل عليه من معانٍ جزئية، وتنبني هذه الدقة على عدة صفات نوعية، بأن يكون المعنى "واضحًا" و"محبوبًا"، و"معروفًا".

---

(١) السابق: ص٦٩- ٧٠.

وأما صفة الوضوح فتبدو من تحذيره و"إياك وتعقيد المعاني" [١]، بمعنى أن يحرص الشاعر على عدم تداخل المعاني؛ لأن ذلك يجرد المعنى من الوضوح، ويدخله في دائرة الغموض، كما يحرص على اختيار الألفاظ التي يتضح بها المعنى اتضاحًا كاملاً [٢]، وجريانها على أصول اللغة.

وتدلنا جهود النقاد قبل النواجي على أنهم نصّوا على ضرورة "وضوح المعنى"، فعده الآمدي "مقياسًا من مقاييس جودة الشعر" [٣]؛ ومن ثم عاب غموض شعر أبي تمام؛ بسبب "إسرافه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات ... وإسرافه في توشيح شعره بها، حتى صار كثير مما أتى به من معانٍ لا يُعرف ولا يُعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس" [٤].

وأما وصفه المعنى بأن يكون محبوبًا، فيراد به أن يكون قريبًا من نفس الشاعر راغبًا فيه بقلبه، متوافقًا مع طبعه. ولذلك قال النواجي: "واعمل في أحب المعاني إليك، وفي كل ما يوافق طبعك" [٥]؛ لأن الشاعر إذا اختار معنى لا تميل إليه نفسه، أو أكره على توظيفه بسبب أو بآخر- فإن هذا الإكراه يشكل بالضرورة حاجزًا يمنع من اطراد الأداء الشعري

---

(١) السابق: ص٢٩، ٤٥.

(٢) السابق: ص٦٩- ٧٠.

(٣) الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط(١)، ص٦١.

(٤) السابق: ص٦٢، وأسس النقد الأدبي عند العرب: ص٤٤٥.

(٥) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٣٠.

وانسيابه، ولا نتوقع للشاعر حينئذ أن ينجح في توصيل فكرته الكلية إلى القارئ؛ لأن "النفوس تعطي على الرغبة، ولا تعطي على الإكراه" (١).

وأما وصف المعنى بأن يكون "معروفًا" فإن النواجي يقصد بذلك أن يعرفه المتلقي ولا يجهله. وقد بيّن ذلك تحذيره للشاعر بقوله: "واحذر المجهول من المعاني" (٢). أي غير المعروف أو الغريب الذي لا يألفه المتلقي، ويعاني من أجل الإحاطة به. كأن يضمن شعره معانيَ غير متداولة أو فلسفية أو تجريدية، أو ميتافيزيقية، تستعصي على الفهم ويتعذر إدراكها.

المظهر الرابع: دقة "اختيار الألفاظ"، فيختار الشاعر الألفاظ ذات الصفات المعينة، التي شملها قول النواجي عند تناوله أساس تهذيب الشعر، "وتهذيبه: أن يكون اللفظ سمحًا، سهل المخارج، حلوًا، عذبًا" (٣). ويلاحظ أن النواجي في هذا النص لم يحدد معانيَ أو مدلولات هذه الصفات الأربع، كما صنع من قبله قدامةُ ابن جعفر (٤).

ويبدو أن النواجي يَعني بـ"سماحة اللفظ" أن يوظف الشاعر لقصيدته ألفاظًا سهلة، لا يصعب على المتلقي نطقها، أو لا يبذل جهدًا عقليًا كبيرًا أو مضاعفًا للتلفظ بها. كما يبدو أنه يريد بـ"سهولة المخارج" أن تكون اللفظة أو الكلمة خالية من الأصوات أو الحروف المتماثلة في النوع،

(١) السابق: ص٤١.
(٢) السابق: ص٤١.
(٣) السابق: ص٢٨.
(٤) نقد الشعر: ص٢٨.

المتحدة المخرج، كتوالي الحروف المهموسة، أو الحروف المجهورة في الكلمة الواحدة أو الكلمات المتجاورة. ولعله أراد بـ"حلاوة اللفظ" و"عذوبته" أن تكون ألفاظ القصيدة مستساغة "من حيث مادتها الذاتية" [١]، وألا تكون مبتذلة؛ فتقرب الألفاظ حينئذ من النفوس، وأن تتسم بالسهولة وجمال معانيها؛ فيقبل عليها المتلقي ويتفاعل معها، ويستمتع بها.

ويضيف النواجي صفةً خامسة للفظ ليمكن اختياره، وهي "عدم حوشيته"، وذلك بقوله: "وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الحوشية" [٢]. ويقصد بهذا التحذير: أن يتجنب الشاعر استعمال الألفاظ الوحشية المهجورة، التي لا يتداولها الناس لعدم حاجة عصرهم إليها؛ لأنه باستعمالها تكون بمثابة عائق يحول دون وصول المعنى المراد إليهم.

المظهر الخامس: يتمثل في "مراعاة الشاعر التلاؤم بين الألفاظ والمعاني" أثناء عمله في القصيدة. ويقول النواجي موضحًا هذا الجانب الإجرائي: "واجعل المعنى الشريف في اللفظ اللطيف، فقد قيل: الألفاظ أجسادٌ، أرواحها المعاني، قال الشاعر:

أنظر إلى صور الألفاظ واحدة ‏ ‏ ‏ وإنما بالمعاني تعشق الصور" [٣]

ويدلنا هذا النص على أن النواجي متفق مع من سبقه من النقاد مثل أبي تمام وابن رشيق وغيرهما، في ضرورة أن يراعي الشاعر التلاؤم بين اللفظ والمعنى؛ فأبو تمام يؤكد للبحتري ذلك بقوله عن صناعة الشعر:

---

(١) د. غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، ص٦٦.

(٢) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٤١.

(٣) السابق: ص٢٩، ٣٠.

"واجتهد في معـــانيه، فإن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رقيقًا والمعنى رشيقًا" [1]. ويقول ابن رشيق: "اللفظ جسم وروحه المعنى ... يضعف بضعفه، ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصًا للشعر... وإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتًا لا فائدة فيه ... وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى؛ لأننا لا نجد روحًا في غير جسد ألبتة" [2].

ويشترك هذان النصان في محور واحد، وهو: "إلزام الشاعر بمراعاة ملاءمة اللفظ للمعنى حال عمله في القصيدة"، وقد اتفقت أفكار النواجي مع هذا المحور؛ بدليل تبنيه رأي أبي تمام، ولكنه ما لبث أن صرح عقب إيراده هذا الرأي بنص يدعو فيه الشاعر إلى إجراء هذه الملاءمة في قصيدته. يقول: "وناسبْ بين الألفاظ والمعاني في تأليف الكلام، وكنْ كأنك خياط يقدر الثياب على مقادير الأجسام" [3]. أي أنه قد اشترك مع السابقين عليه في أن كل معنى أدبي يتطلب إطارًا لفظيًا يناسبه، ولا يناسب أي معنى آخر، وعلى هذا فالمدح- بوصفه معنى- له ألفاظ تلائمه، ولا تلائم معنى الهجاء، والعكس صحيح ... وهكذا الحال بالنسبة للمعاني الأخرى كالغزل والرثاء والجد والهزل ... وغيرها- لكل واحد منها ألفاظه الخاصة به.

ولكن نص النواجي يفيدنا – من جهة أخرى- أن "المناسبة" عنده قد تعني شيئين آخرين: أولهما: دقة الكلمة في أداء معناها، وحسن مقدرتها

(١) السابق: ص٢٩.

(٢) العمدة: ١٢٤/١.

(٣) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٤١.

على أن تنقل الفكرة إلى المتلقي (١)؛ فتكون الكلمة بناءً على هذا ليّنةً في موضع اللين، وخشنةً في موضع الخشونة (٢). وثانيهما: "أن قوة اللفظ تدل على قوة المعنى" على النحو الذي أشار إليه قبلَ النواجي كلٌ من ابن جني، وضياء الدين بن الأثير؛ فقد رأى كلاهما "أن اللفظ إذا كان على وزن ما، ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه- فلا بد أن يتضمن من المعنى أكثرَ مما تضمنه أولاً؛ لأن الألفاظ أدلة على المعاني وأمثلةً للإبانة عنها" (٣)، فمثلاً معنى كلمة "خشن" دون معنى كلمة "اخشوشن"؛ وذلك لتكرار العين وزيادة الواو نحو فعل وافعوعل" (٤).

المظهر السادس: "مراعاة إحكام القصيدة"، على نحو ما نرى في حرص النواجي على توجيه الشاعر إلى الوعي بـ"حُسْن التخلص" من معنى إلى معنى، أو من غرض إلى آخر. يقول النواجي: "وأما براعة المخلص، وسماه بعضهم حُسْن التخلص – فهو أن يتخلص الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بمخلص سهل، يختلسه اختلاسًا رشيقًا دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني؛ لشدة الممازجة والملاءمة بينهما، حتى كأنهما أُفرغا في قالب واحد، سواء كان المتخلَّص منه نسيبًا أو غزلاً أو فخرًا أو وَصْف روض أو وَصْف طلل أو ربع خالٍ أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو

---

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط(٢) ١٩٦٧، ١/٦، ٧. وأسس النقد الأدبي عند العرب: ص٤٧٨.

(٢) شرح ديوان الحماسة: ١/٧.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق د. الحوفي، ود. طبانة، نهضة مصر،١٩٧٣، ٢/٢٤١.

(٤) السابق: ٢/٢٤١.

هجْو أو وصف حرب أو غير ذلك، ولكن الأحسن أن يتخلص من الغزل إلى المدح" [١].

فمظهر إحكام النص أن يراعي الشاعر أثناء إنشاء قصيدته "التخلص" أو "الانتقال الفني" من معنى إلى آخر- بألا يشعر به المتلقي، ومهارة الشاعر حينئذ تَسِمُ عمله بالبراعة و الحسن. وتضعف هذه المهارة حين يشعر المتلقي بمفاجأة الانتقال، أو بأن ثمة فجوةً قائمة بين بيت وتاليه.

والمؤكد أن نظرات النقاد السابقين على النواجي كانت في ذاكرته وهو يتصدى لهذا الإحكام، فأجود الشعر عند الجاحظ "ما رأيته متلاحم الأجزاء..." [٢]. وابن طباطبا ينص على ضرورة أن ينسق الشاعر أبياته "ويقف على حُسْن تجاورها أو قبحه ... ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ..."[٣]، وتتقارب مع هذين النصين عبارات ابن قتيبة [٤]، والجرجاني [٥]، وأبي هلال العسكري [٦]، وابن رشيق [٧]، وابن الأثير [٨]، وابن خلدون [٩].

---

(١) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٥٩.

(٢) البيان والتبيين: ١/١٥٠.

(٣) عيار الشعر: ص٢٠، ١٣٠، ١٣٨.

(٤) الشعر والشعراء: ص٨١، ٨٢.

(٥) الوساطة: ص٤٨، ١٥٢.

(٦) كتاب الصناعتين: ص٤٤٥- ٤٦٣.

(٧) العمدة: ١/٢١٧، ٢١٨، ٢٣٤، ٢٣٥.

(٨) المثل السائر: ٣/١٢١- ١٣٧.

(٩) المقدمة: ص٥٢٢، ٥٢٣.

وقد أعانت هذه النظرات النواجي - وهو يؤيد فكرته- بالنظرة التطبيقية التي فحص بها نموذجين من الشعر لشاعرين: أحدهما للمتنبي الذي أحسن التخلص من معنى إلى معنى آخر على نحو مناسب، والثاني للمتنبي أيضًا لم يحسنه؛ لأن الاتصال لم يكن مناسبًا.

أما عن النموذج الأول فقد قال: "وأحسن ما سمعت في المخالص قول أبي الطيب المتنبي في قصيدته يمدح بها أبا أيوب أحمد بن عمران بن ماهويه [1]:

ومطالب فيها الهلاك أتيتها ... ثبت الجنان كأنني لم آتها
أقبلتها غرر الجياد كأنها ... أيدي أبي عمران في جبهاتها [2]

وذلك لأنه قد حقق إحكام بيتيه وترابطهما؛ بحسن تخلصه من معنى المخاطر إلى معنى المدح.

وأما النموذج الثاني الذي أساء فيه الشاعر التخلص فقد قال النواجي فيه محذرًا الشاعر الناشئ: "وليحذر مما يطعن عليه في المخلص، كقول أبي الطيب [3]:

علّ الأمير يرى ذُلّي فيشفع لي ... إلى التي تركتني في الهوى مثلا

فإنه جعل ممدوحه ساعيًا بينه وبين محبوبته في الوصال، ولا خفاء في دنوّ هذه الرتبة. وقد أشار إلى أبو نواس حيث قال [4]:

---

(١) المتنبي: ديوانه، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة- بيروت ٢٨٨/١.

(٢) ديوانه: ٢٢٨/١.

(٣) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٥٩- ٦٠، وديوان المتنبي: ١٧٨/٣.

(٤) أبو نواس: ديوانه، ص ٤٧٤.

سأشكو إلى الفضل بن يحيى بن خالد هواكِ لعل الفضل يجمع بيننا [1]

ويهدف النواجي من هذا التحذير إلى أن ينبه الشاعر إلى تحقيق الربط الفني لقصيدته؛ وذلك بتجنب "التخلص المعيب" أو الانتقال غير المناسب، ولذلك أساء المتنبي تخلصه حين انتقل من المدح إلى ترجي ممدوحه بأن يصلح ما بينه وبين محبوبته، وهذا غير مناسب، كما أساء أبو نواس؛ لأنه عهد إلى الوزير بجمع شمله بمن أحب.

وعلى الرغم من أصالة الحرص على إحكام القصيدة أو الشعر، واتباع الشعراء له كما رأينا؛ مما يؤكد اهتمام نقادنا القدامى بوحدة القصيدة، ورعاية الشعراء لها في أشعارهم- نجد من عمد إلى اتهام القصيدة العربية بالتفكك وعدم الإحكام، وإلى جهل نقادنا القدامى بوحدة القصيدة، على نحو ما طرحه "جب Gip" حين وصف القصيدة العربية بأنها: مكونة من أفكار منفصلة ممزقة، وزعم أن سبب ذلك يرجع إلى "أن الخلق الفني لدى العرب سلسلة من بواعث منفصلة، كل منها تام ومستقل بنفسه، لا يربط بينها غاية أو انسجام أو إتقان، اللهم إلا وحدة العقل التي أبدعتها" [2].

وقد نقض هذا الاتهام الدكتور طه حسين في موطن دفاعه عن حبكة القصيدة العربية؛ ذلك أنه رأى في ضوء قصيدة لبيد بن ربيعة – أن القصيدة العربية "بناء متقن محكم لا تغير منه شيئًا إلا أفسدت البناء كله، ونقضته نقضًا" [3].

---

(١) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٦١.

(٢) عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، نهضة مصر، ص٥٢.

(٣) د. طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر ١٩٥٤، ٣٢/١.

ويتعين المظهر السابع في "ترنّم الشاعر بالأبيات" ليُعينه الترنّم على تواصل الصياغة. فقد حث النواجي الشاعر على اتخاذ هذا الإجراء بقوله: "وليترنم بالشعر وقت عمله، فإنه يعينه عليه" (١). ويريد بالترنم: التغني به، وترجيع الصوت للاستماع إليه، وقد استند النواجي في حديثه عنه إلى تجربة حسان بن ثابت الذي يقول في بيته (٢):

تغنَّ بالشعر إما كنت ذا بصر ... إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ويمكن القول: إن توجيهه الشاعر إلى "الترنم أو التغني" بالأبيات التي كونتها موهبته أثناء العمل – يمثّل فائدة ذات بُعْد فني؛ لأن ذلك سيُتيح له الاستماع إلى صوت نفسه استماعًا، ربما أوقفه على نقص أو قصور في هذا الموضع أو ذاك من القصيدة؛ فيشرع في علاجه، فصوته حينئذ سيكون بمثابة صوت شخص آخر يقرأ، ويقترح التعديل إذا احتاج عمله إلى التعديل.

ونقف على المظهر الثامن في تنبيه النواجي الشاعر إلى وقف العمل في القصيدة عند "إحساسه بالملل". ويكرر النواجي هذا التنبيه في مواضع عديدة من كتابه لأهميته، فيقول: "ولا يُعمل نظمٌ ولا نثر عند الملل؛ فإن الكثير معه قليل، والخواطر ينابيع إذا رفق بها جمَتْ، وإذا عنف عليها ترحت" (٣). ويقول: "ومتى عصى الشعر فاتركه، ومتى طاوعك

---

(١) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٢٩. ويكرر هذا المعنى بقوله في ص ٤٤. "والترنم بالشعر مما يعين عليه".

(٢) ديوانه: تحقيق د.سيد حنفي حسنين، دار المعارف ١٩٨٣، ص٢٨٠. والبيت في الديوان:

تغن في كل شعر أنت قائله ... إن الغناء لهذا الشعر مضمار

(٣) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٢٩. جمت: استراحت من التعب. ترحت: تعبت.

فعاوده، وروّح الخاطر إذا كلّ" [1]. ويدعم هذين النصين بنص ثالث من وصية أبي تمام للبحتري: "وإذا عارضك الضجر فارح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب" [2]، وبنص رابع من وصية ابن أبي الأصبع لنفسه: "ولا تعمل نظمًا ولا نثرًا عند الملل؛ فإن الكثير معه قليل، والنفيس معه خسيس" [3].

وتتفق هذه النصوص الأربعة على أمر واحد، وهو: "أن يبادر الشاعر إلى تنحية القصيدة إذا تسرب إلى نفسه الإحساس بالضجر أو الملل؛ لأن مواصلة العمل فيها لن تخلف إلا شعرًا متكلفًا باردًا، وربما لن يكون ثمة شعر على الإطلاق.

وهذا ما سبق أن أشار إليه أبو هلال العسكري بقوله يخاطب الشاعر: "فإذا غشيك الفتور، وتخوّنك الملال فأمسك؛ فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس" [4].

ومن البين أن جميع هذه النصوص تهدف إلى استغلال "العنصر النفسي" لبناء شعر جيد، ويتمثل ذلك في "لحظة النشاط المضيئة" التي تنتاب جسم الشاعر ونفسه؛ "فيشعر خلال عمله في القصيد بأن هذه اللحظة هي السبيل الوحيد الذي يساعده في إنتاج شعره إذا لم يكن قد ابتدأه، أو إكماله بعد عودة هذه اللحظة إليه" [5].

---

(١) السابق: ص٣٠.

(٢) السابق: ص٤١.

(٣) السابق: ص٤٣.

(٤) كتاب الصناعتين: ص١٣٩.

(٥) الخطاب النفسي في النقد العربي القديم: ص٢٠.

ولذلك أكدت تلك النصوص على الشاعر أن يدع القصيدة إذا ضعفت هذه اللحظة أو توارت؛ لئلا يحل بنفسه الفتور المؤدي إلى الملل، حتى يشعر بعودتها إليه، فيقبض عليها مستأنفًا عمله.

وبتأمل هذه النصوص نجدها تنطوي على "علاج ملائم" لهذه الحالة، ويتلخص في: الترقب وإبداء المحاولة، وإدامة النظر، وراحة النفس، والترويح عنها لبعض الوقت. وقد كان بشر بن المعتمر أكثر تفصيلاً في طرح خطته العلاجية في صحيفته، وذلك بقوله: "فإن ابتليت بتكلف القول، ولم تسنح لك الطبيعة في أول وهلة، وتعصَّى عليك بعد إجالة الفكرة- فلا تعجل، وعاوده عند نشاطك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة وجريت من الصناعة على عرق" (١).

المجال الرابع: علاقة الشاعر بالقصيدة عقب الفراغ منها

تتضح هذه العلاقة في توجيه النواجي الشاعر إلى أن ينظر نظرة فاحصة في قصيدته التي فرغ منها. وتندرج هذه النظرة تحت ما يمكن أن يسمى "بالنقد الذاتي المستقصي" الذي يهدف إلى تصفيتها من الشوائب أو الزيادات، وتعديل ألفاظها أو تغييرها، وإضافة ما يراه مناسبًا لموضوعها.

وقد وصف النقاد هذا الإجراء العقلي العملي بصفات: "التثقيف"، و"التفتيش"، و"التنقيح"، و"التهذيب"، و"الرويّة". وعلى الرغم من تعدد هذه الأوصاف فإنها تشترك في معنى واحد، هو: ضرورة الفحص المتأني للقصيدة بعد اكتمالها؛ حتى تكون مستوية في الجودة.

---

(١) كتاب الصناعتين: ص١٤٠-١٤١.

وتدل نصوص النواجي المبعثرة في كتابه "مقدمة في صناعة النظم والنثر" على أنه عرض لهذه الظاهرة من وجهتين، تتعلقان بسرعة النظر في القصيدة لتنقيتها، وببطء النظر فيها بغرض تصفيتها مدةً قد تصل إلى عام أو أكثر.

أما الوجهة الأولى فيمكن تسميتها بـ"التهذيب الفوري للقصيدة". والمراد به أن يعمد الشاعر إلى تنقيح قصيدته فورًا وقبل انقضاء زمن طويل على انتهائه منها.

يقول في ذلك: "والتهذيب عبارة عن ترداد النظر في الكلام بعد عمله – نظمًا و نثرًا– وتنقيحه، وتغيير ما يجب تغييره، وحذف ما يجب حذفه، وإصلاح ما يتعين إصلاحه، وكشف ما يشكل من غريبه وإغرابه، وتحرير ما يدق من معانيه، وإطراح ما يتجافى عن مضاجع الرقة من غليظ ألفاظه؛ لتشرق شموسه في سماء بلاغته، وترشف الأسماع – على الطرب– رقيق سلافته" [1].

ويتبين من النص أن النواجي يحث الشاعر على إجراء ذهنه في القصيدة أو ترديد نظره فيها. وقد أشار إلى ذلك غير ناقد قديم سبق النواجي، فالجاحظ رأى أن وصف "عبيد الشعر" الذي أطلقه الأصمعي يستحقه "كل من جوَّد في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر؛ حتى يُخرج أبيات القصيدة كلها مستوية الجودة" [2]. وكشف ابن قتيبة عن دور الشاعر الذي يُقوّم شعرَه، على حين جاء قول حازم

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١٣/٢.

(٢) الشعر والشعراء: ص٨٤.

القرطاجني في التهذيب: "وبعد استقصاء وجوه المباحث ... وكمال النظام في القصيدة المروّاة- قد يعرضها الناظم على نفسه، فتظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف" [١].

فكل من النواجي والنقاد قبله اعتقدوا أن الشاعر رغم ما يمتاز به من عبقرية يحتاج إلى أن ينظر في شعره لتقويمه وتهذيبه، بأن يبدل من كلمات شعره ما يرى وجوب تبديله، ومن وضع أبياته حتى يتم الربط بينهما ... ويزيد في القصيدة بين الأبيات ما يسد الفجوات، ويكمل المعاني الناقصة" [٢].

ويعزز هذا الاعتقاد تجربة أحد الشعراء، وشهادة بعض النقاد. أما التجربة فيرويها لنا شعرًا الشاعرُ القديم عديّ بن الرقاع [٣]:

وقصيدة قدْ بتُّ أجمع بينها   حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته   حتى يقيم ثقافه منآدها

فهو يذكر أنه "قد عكف على قصيدته زمنًا لتقويم ما بها من ميل وانحراف، كما يصنع صانع الرماح الخبير؛ لتحقيق المثال الشعري المنشود، فيمكنه أن يعرضه على النقاد، ويذيعه بين جمهور المتلقين" [٤].

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٧٤.

(٢) أسس النقد الأدبي: ص٤٨٥.

(٣) الشعر والشعراء: ص٨٤.

(٤) د. حسن البنداري: قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، ط(١) ١٩٨٩، ص٦٥. السناد: كل فساد في آخر الشعر أو البيت المخالف لبقية الأبيات. المثقف: المسوّي للرماح. الثقاف: آلة تسوى الرماح. منآدها: ميلها المهذّب.

وأما الشهادة فهي قول ابن طباطبا: "فإذا كملت المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها، وسلكًا جامعًا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرم ما وَهَيَ منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية" (١)، وقولُ أبي هلال العسكري: "وتخيُّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته، وأزين صفاته" (٢).

وإذا كان النواجي قد اشترك مع سابقيه في بيان أثر التهذيب في القصيدة بقوله: "فإن الكلام إذا كان موصوفًا بالمهذب، منعوتًا بالمنقح علت رتبته" (٣)- فإنه قد انفرد عنهم برصد إهمال بعض الشعراء للتهذيب، وعزوفهم عن التعديل؛ فانعكس ذلك على قصائدهم، يقول: "وكل كلام قيل فيه [لو كان موضع هذه الكلمة غيرها، أو لو تقدم هذا المتأخر وتأخر هذا المتقدم، أو لو تُمم هذا النقص بكذا، أو لو حذفت هذه اللفظة، أو لو اتضح هذا المقصد وتسهل هذا المطلب، لكان الكلام أحس والمعنى أبين]- كان ذلك الكلام غير منتظم في سلك نوع التهذيب والتأديب".

فهو ينبه بهذا النص الشعراء إلى دور الحرص على معاودة النظر في القصيدة؛ قصدًا إلى التعديل؛ لئلا تصبح قابلة لاعتراضات المتلقين واستدراكاتهم، وحكمهم عليها بالنقص أو الزيادة، وبالاختلال أو التزيد؛ بدعوى أن القصيدة موضع نظرهم يمكن أن تستقيم بذلك. وبدونه لا تقبل إلا على نحو من التعسف، وقد اهتدى النواجي في تأييد فكرته بقول ابن

---

(١) عيار الشعر: ص٥.

(٢) كتاب الصناعتين: ص١٣٥.

(٣) مقدمة في صناعة النظم والنثر: ص٣٢.

أبي الإصبع يخاطب الشاعر "وكرر التنقيح، وعاود التهذيب، ولا تخرج عنك ما نظمته إلا بعد تدقيق النقد وإمعان النظر" (١).

وأما الوجهة الثانية فهي "التهذيب الحولي للقصيدة"، وذلك بحجز القصيدة للنظر فيها وتهذيبها فترة زمنية قد تصل إلى عام أو يزيد، تخضع خلاله القصيدة لإجراءات التعديل والتبديل والتغيير قبل إذاعتها على المتلقين. يقول: "وكان زهير بن أبي سلمى معروفًا بالتنقيح والتهذيب، وله قصائد تعرف بالحوليات، فروى عنه أنه كان ينظم القصيدة في شهرين ويهذبها في حول، وقيل: ينظمها في شهر، وينقحها في أحد عشر شهرًا، وقيل: كان ينظمها في أربعة أشهر، وينقحها في أربعة أشهر، ويعرضها على علماء قبيلته في أربعة أشهر، لا جرم أنه أقل ما يسقط منه شيء؛ ولهذا كان الإمام عمر بن الخطـــاب (ﷺ) مع جلالته في العلم، وتقدمه في النقد – يقدمه على سائر الفحول من طبقاته" (٢).

ويظهر من النص أن النواجي قد اكتفى بترديد روايات عن الجهد الذي بذله زهير بن أبي سلمى في قصائده قبل إذاعتها، ولم يزيّلها بإضافات توضيحية، كما رأيناه في الوجهة السابقة. وعلى الرغم من هذه النظرية الحيادية لكنا لا نستطيع أن نهمل هذا النص، أو نسقطه من "نظرته النقدية"؛ **لأن الناقد** – أي ناقد– إذا ساق "رواية" أو حقيقة لم يعرف الاختلاف حولها **توحي باعتقاد** الناقد فيها وإيمانه بها وبموافقته على وجودها واستمرار دورها.

---

(١) السابق: ص٣٢.

(٢) السابق: ص٤٥. وينظر ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير. تحقيق د. حفني شرف، ١٩٦٥، ص٨٢.

كما يوضح هذا النص أن النواجي قد أفاد من السابقين عليه، ممن تناولوا ظاهرة الشعر الحوليّ كالجاحظ وابن قتيبة وغيرهما. فالجاحظ يقول: "من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتًا، وزمنًا طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه؛ اتهامًا لعقله وتتبعًا على نفسه ... وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات" (١). ويتبنى ابن قتيبة قول الحطيئة: "خير الشعر الحوليّ المنقح المحكك" (٢).

والمؤكد أن نص النواجي، والنصوص السابقة عليه – تدل على "مدى عناية" النقاد بضرورة تأمل القصيدة؛ لإصلاح ما يمكن إصلاحه فيها، وعلى مدى احتفائهم بالشعر الحوليّ وأصحابه الذين شكلوا "مذهب الصنعة"، الذي يأخذ حيزًا ملحوظًا في الدراسات النقدية القديمة والحديثة.

كما تشير هذه النصوص إلى اعتقاد هؤلاء النقاد بأنه لا يمكن التقليل من قيمة هذا الشعر الذي يسمى بـ"المصنوع" في مقابل الشعر "المطبوع"، بل إن نصوصهم تشعر بميلهم إلى حقيقة أن من تَمام فنية الشاعر المطبوع أن يعيد النظر في شعره، ويغير ويبدل ويعدل إذا اقتضت القصيدة ذلك؛ ومن ثم وافقوا على المبالغة في التهذيب، الذي فضّل زهيرًا على سواه في رأي عمر بن الخطاب، وآمنوا بمقولة الحطيئة عن امتياز الشعر الحوليّ المنقح، الذي يمثل ظاهرة نقدية تهدف إلى الوصول بالقصيدة أو الشعر إلى المثال الشعري المنشود.

---

(١) البيان والتبيين: ٢/١٢. الكريت: الكامل التام. انظر لسان العرب: ٢/٢٢٨.

(٢) الشعر والشعراء: ص٨٤. الحوليّ: ما مر حول على إنشائه، وظل الشاعر ينقحه، ويثقفه حولاً كاملاً. والمحكك: المثقف.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد صقر، دار المعارف ، ط١، ١٩٦١ .
- إبراهيم سلامة (د): تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مطبعة مخيمر- القاهرة، ١٩٥١م.
- أحمد بدوى (د): أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، ط٢ ١٩٦٠م، .
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د/ أحمد الحوفي، ود: بدوي طبانة، نهضة مصر- القاهرة، ١٩٧٣.
- الأصمعى: فحولة الشعراء، تحقيق: تشارلى تورى، دار الكتاب الجديد، لبنان، ١٩٧١م.
- ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، تحقيق: د. حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية- القاهرة، ١٩٦٥.
- الأعلم الشنتمري: الشعراء الستة، تحقيق مصطفى السقا، الحلبي،ط(٤) ١٩٧١.
- البحتري: ديوانه، تحقيق حسين كامل الصيرفي، دار المعارف،ط(٣) ١٩٧٧.
- البغدادي: خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي بمصر، ١٩٦٨م.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجي- القاهرة، ١٩٣٨م.

- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي ١٩٣٨م.
- الجرجاني "علي بن عبد العزيز": الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية،١٩٦٦.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
- حسان الخطيب (د): مجلة المرايا، قطر ع١، يونيو ١٩٩٤م.
- حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق د. سيد حنفي حسنين، دار المعـــارف، ط(١)، ١٩٨٩.
- حسن البنداري (د): قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم، الأنجلو المصرية، ط(١) ١٩٨٩م.
- حسن البنداري (د): الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، الأنجلو المصرية، ط(١) ١٩٩٣.
- حسن البنداري (د): الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، ط(١) ٢٠٠٠م.
- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس "فن الشعر"، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو، النهضة المصرية ١٩٥٣م.

- ابن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد- لبنان ١٩٨٣.
- ابن رشيق: العمدة، ت: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيـــل، ط (٤)، ١٩٧٤م.
- ريتشاردز: مبـــادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي- القـــاهرة، ط(١)١٩٦٣م.
- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧م.
- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، المدني، ١٩٧٤م.
- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح- القاهرة ١٩٦٩م.
- ابن سينا: الخطابة (من كتاب الشفا)، تحقيق: محمد سليم سالم- القاهرة ١٩٤٥م.
- شوقي ضيف (د): الفن ومذاهبه في الشـــعر العربي، دار المعـــارف، ط(٨)، ١٩٧٤م.
- شوقي ضيف (د): التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعـــارف ط(٣) ١٩٦٥م.
- شوقي ضيف(د): العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط(٧) ١٩٧٨م.
- شوقي ضيف (د): البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ١٩٧٧م.
- الصنوبري: ديوانه، تحقيق د.إحسان عباس، دار الثقافة-بيروت ١٩٧٠م.

- الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق د. خليل عساكر وآخرين، المكتبة التجارية للطباعة والنشر- بيروت ١٩٣٧م.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ١٩٨٠م.
- طه حسين (د): حديث الأربعاء جـ١، دار المعارف ١٩٥٤م.
- طه حسين (د): في الأدب الجاهلي، ضمن المجلد الخامس (الأدب والنقد)، دار الكتاب اللبناني، ط(١) ١٩٨٣م.
- عبد الرحمن عطبة (د): تطور الشعر في بلاد الشام في القرنين الثاني والثالث الهجريين، دار الأوزاعي- بيروت ١٩٨٧م.
- عبد الرحيم العباسي: معاهد التنصيص- القاهرة، ١٩٤٧م.
- عبد الفتاح عثمان (د): نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، ط (١) ١٩٨٠.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تصحيح: السيد/ رشيد رضا، دار المعرفة- بيروت ١٩٧٨م.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد/ رشيد رضا، دار المعرفة- بيروت ١٩٧٨م.
- أبو العتاهية: ديوانه دار صادر- بيروت.
- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، نهضة مصر (د. ت).

- غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، دار الفكر اللبنـــاني، ط(١) ١٩٩٢م.
- الغزولي: مطالع البدور في منزل السرور-القاهرة١٢٩٩هـ، ١٣٠٠ هـ.
- الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي.
- أبو الفرج الأصفهاني: الأغانى، طبعة دار الشعب- القاهرة.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث- القاهرة، ١٩٧٧م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية- بيروت (د.ت).
- الكميت بن زيد: الهاشميات، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، دار الفكر العربي بمصر.
- المتنبي: ديوانه، تحقيق: السقا والإبياري وشلبي، دار المعرفة- بيروت.
- المبرد: الكامل في اللغة والأدب. مكتبة المعارف- بيروت.
- مجدي وهبة (د): معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان-بيروت ط(١) ١٩٧٢م.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوجيز، ١٩٨٠م.
- محمد راغب الطباخ: الروضيات- حلب سوريا ١٩٣٢م.

- محمد مندور (د): النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، ط(٢) ١٩٧٢م.
- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة النشر ١٩٦٧م.
- ابن المعتز : ديوانه، تحقيق: د/ محمد بديع شريف، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٨٧.
- النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٥م.
- النـــواجي: مقدمة في صنـــاعة النظم والنـــثر، تحقيـــق: د. محمد بن عبد الكريم- منشورات دار الحياة، بيروت، (د.ت).
- أبو نواس: ديوانه، تحقيق عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي.
- عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. تحقيق: على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي بمصر، ط (٢) ١٩٨٢م.
- هنـــد حسين طه (د): النظرية النقدية عند العرب، مكتبة دار الرشيد، بغـــداد ط(١) ١٩٨١م.

المحتويات

كتب أخرى للمؤلف

أ- القصص:

- **الجرح:** مجموعة قصصية، طبعة (٢)، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ١٩٩١.
- **الكلام:** مجموعة قصصية، طبعة (٢)، مكتبة الآداب- القاهرة، ١٩٩١.
- **أمواج الفردوس:** مجموعة قصصية، طبعة (١) الأنجلو المصرية-القاهرة ٢٠٠٥.
- **العائد بالحب:** (رواية) دار الإبداع - الطبعة الأولى، القاهرة - ٢٠٠٦.
- **سلوى الروح:** (رواية) دار الإبادع -الطبعة الثانية، القاهرة- ٢٠٠٧

ب- الكتب:

- **فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ:** طبعة (٢) مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٨.
- **قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم:** طبعة (١)، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٩.
- **تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٩.
- **مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٩١.
- **فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث:** طبعة (١) مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٩٥.
- **جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر:** طبعة (٢) مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٩٩.
- **الصنعة الفنية في التراث النقدي:** طبعة (١) مركز الحضارة العربية - القاهرة ١٩٩٩.

- **نظرية الإبداع الشعري عند النواجي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٠.
- **الخطاب النفسي في النقد العربي القديم:** طبعة (٢) مكتبة الآداب- القاهرة ٢٠٠١.
- **إحكام النص الشعري في التراث النقدي والبلاغي:** طبعة (١) الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠١.
- **تحليل النص الأدبي: دراسات في الأجناس الأدبية** (بالاشتراك مع د. عزة الغنام ود. الزهراء بدوي) طبعة الأنجلو المصرية – القاهرة ٢٠٠١.
- **تجليات الإبداع الأدبي:** طبعة (١) مكتبة الآداب- القاهرة ٢٠٠٢.
- **أساليب علم المعاني بين النظرية والتطبيق:** طبعة (١) مكتبة الآداب – القاهرة ٢٠٠٣.
- **الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق:** طبعة (١) مكتبة الآداب- القاهرة ٢٠٠٣.
- **الشعر العربي في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي:** طبعة (١) مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٣.
- **البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ:** دراسات في النص القصصي من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦، الأنجلو المصرية – القاهرة ٢٠٠٤.
- **مرايا التجلي: رؤى نقدية كاشفة:** طبعة (١)، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٥.
- **فيض القلم: مقالات في الثقافة والأدب:** طبعة (١)، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ٢٠٠٥.
- **نجيب محفوظ حالمًا بالقمر:** الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦.

مطبعة العمرانية للأوفست
المنيب الجيزة ت:٣٧٥٦٢٢٩٩